

R
830.9

REALLEXIKON
DER DEUTSCHEN
LITERATURGESCHICHTE

DRITTER BAND

K4
PT
41
R4
V3

Ref.
830.3
17.563r
V. 3

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLREICHER FACHGELEHRTER

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL MERKER UND WOLFGANG STAMMLER

ORD. PROFESSOR

AN DER UNIVERSITÄT Breslau

ORD. PROFESSOR

AN DER UNIVERSITÄT Greifswald

DRITTER BAND

RAHMENERZÄHLUNG — ZWISCHENAKT

BERLIN 1928/1929

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

98.22

Printed in Germany

Copyright 1929 by Walter de Gruyter & Co., Berlin

R

Rahmenerzählung. § 1. Begriff

und Wesen. R. ist die technische Bezeichnung für eine bestimmte epische Erscheinungsform. Der Begriff ist dem gerahmten Bilde entnommen, bedeutet also, daß eine Erzählung wie ein Rahmen eine andere umschließt. Dabei sind zwei Haupttypen zu unterscheiden. Am deutlichsten und in der historischen Entwicklung am ersten tritt die *zyklische R.* in Erscheinung. Hier wird eine größere Anzahl einzelner Novellen durch eine R. zu einer Einheit zusammengefaßt. Es handelt sich hierbei um eine Sammelform, derart, daß die einzelnen Erzählungen zu einem bestimmten Zweck oder auch nur zur Unterhaltung von einer Person oder im Wechselgespräch oder von verschiedenen Personen erzählt werden. Demgegenüber liegt der *gerahmten Einzelnovelle* ein anderes Prinzip zugrunde: ursprünglich entstanden aus dem Hinweis der Dichter auf eine Quelle, die die Glaubwürdigkeit des Erzählten stützen und steigern soll, wird aus dieser einfachen Fiktion ein ästhetisches und formales Prinzip. Der Rahmen soll die besondere Vortragsform der Einlage erklären: bei der Ichform soll er die subjektive Vortragsart legitimieren, bei der Manuskriptfiktion gibt das Eingangs- und Endstück der Gegenwartserzählung die Möglichkeit, im Mittelstück die Vergangenheit sprechen zu lassen; Bekanntschafts-, besonders Reisebekanntschaftsrahmen, Bekenntnis, Beichte, Erinnerung u. a. haben dieselbe Aufgabe, eine Veranlassung zum Erzählen zu schaffen, das Erzählen zu motivieren.

Die Beziehungen zwischen Rahmen- und Innenerzählung können denkbar verschieden und mannigfaltig sein. Der

epische Rahmen kann sich der Innenerzählung unterordnen. Er wird dann nur ein Vorwand zum Erzählen sein, wird erklärende oder vorbereitende Momente in bezug auf Situation und Stimmung der Innenerzählung enthalten, wird aber vielfach zugleich ein Kunstmittel sein, um die beabsichtigte Wirkung zu steigern. Andererseits kann der Rahmen aber auch gleiche und selbst überwiegende Bedeutung haben. Er kann der Text sein, zu dem die Geschichten nur als Paraphrase erscheinen. Besonders bei der Verwendung von Gesprächen als Bindemittel liegt die Unterhaltung dem Verfasser oft ebenso am Herzen wie die Erzählung. Aufgabe aber ist in jedem Falle die Herstellung einer organischen Einheit. Ton, Stimmung, Haltung von Rahmen und Einlagen müssen einander entsprechen. Stoffliche, technische, stilistische, gedankliche Verknüpfungen herüber und hinüber müssen die Teile zum lebendigen Ganzen einen, ohne doch die Grenzen zwischen Rahmen und Einlage zu verwischen. Verbindung von Ähnlichem um der Betonung, von Unähnlichem um des Kontrastes willen, Wiederholung, Unterstreichung, Häufung sind die Mittel zur Erreichung eines solchen Zieles. Darüber hinaus aber gewinnt die Rahmenform noch einen tieferen ästhetischen Sinn: sie wird zum bedeutsamen Mittel, die künstlerische Entfernung spürbar zu machen, die zwischen dem Gegenstand und dem Betrachter waltet; sie gibt die Möglichkeit, starke Erregungen nicht bis an ihr letztes Ende zu treiben im Sinne jenes romantischen Begriffes der Ironie, den F. Schlegel für die Novelle überhaupt dahin formt: sie ist „eine Geschichte, die, streng genommen, nicht zur Geschichte

gehört und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt“. Daß solchen Anforderungen nur eine bereits hochentwickelte epische Kunst gerecht werden kann, liegt auf der Hand. Voraussetzung für die Rahmenform als Kunstwerk ist die vollendete Ausbildung der Novellentechnik überhaupt.

§ 2. Historische Entwicklung. Die Form der R. ist orientalischen Ursprungs. Als Sammelform, mit dem bestimmten Zweck, einem Ziel zuzustreben, erscheint sie in der indischen Fabelsammlung 'Hitopadesa' (Ziel: Belehrung) und in den arabischen Erzählungen von '1001 Nacht' (Ziel: Tod oder Leben für die Erzählerin Scheheresade). So wirkt sie auch auf das Abendland hinüber und zeichnet hier ihre ersten Spuren in der 'Disciplina clericalis' des Petrus Alfonsi (12. Jh.), in der spanischen Novellensammlung 'Conde Lucanor' des Don Juan Manuel (13. Jh.) und in den europäischen Fassungen der 'Sieben weisen Meister', die zuerst handschriftlich verbreitet, 1470 in Deutschland zum erstenmal gedruckt werden und dann dreißig Auflagen erleben. Als dann im 18. Jh. in Frankreich Galland, der modischen Vorliebe für Feenmärchen folgend, 'Tausend und eine Nacht' übersetzte (1704—1708), während de la Croix und Le Sage die persische Sammlung 'Tausend und ein Tag' zugänglich machten, wird dieser orientalische Typus erneut für die abendländische Produktion wirksam.

Gleichzeitig gelangt aber eine andere Tradition der R. zu ihrer eigentlichen literarischen Auswirkung: die Form der geselligen Unterhaltung. Von Boccaccio erfunden und nach den ersten Ansätzen in 'Filocolo' (provenzalische Szene des cour d'amour verknüpft mit Novellenerzählen) und 'Ameto' zur Meisterschaftshöhe des 'Dekamerone' geführt, ist diese Neuschöpfung des alten morgenländischen Motivs echtster Ausdruck des vollkommen neuen Lebensgefühls der Renaissance. Der Mensch ist sich seiner selbst bewußt geworden; er stellt sich mitten ins irdische Dasein, ergreift es und

sucht es zu beherrschen. Die „gebildete Gesellschaft“ entsteht, das Erzählen wird ein vornehmes geselliges Spiel im Rahmen dieser gesellschaftlichen Tradition. Dieser neue Typus, von England am Ende des 14. Jhs. in Chaucers 'Canterbury Tales' übernommen, in Frankreich das Vorbild für den 'Heptameron' der Königin von Navarra, Margarete von Valois (1585), wird für Deutschland erst gegen das Ende des 18. Jhs. fruchtbar. Jetzt sind hier zum ersten Male die gesellschaftlichen Voraussetzungen geschaffen, die das Erzählen im Rahmen geselliger Unterhaltung ermöglichen: ein Kreis gleich interessierter, gleich gebildeter Menschen (Dichter, Künstler, Hofadel, geistig hochstehende Frauen) im ständigen Meinungs- und Ideenaustausch, sich gegenseitig kritisierend und gemeinsam forschend nach den Prinzipien der Kunst. So entstehen Goethes 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter' (1795 in den 'Horen' erschienen) als erste künstlerische deutsche R. Sie wollen der deutschen Literatur die Kunstform von Boccaccios 'Dekamerone' schenken, die besonders in den Kreisen der jungen Romantiker eingehend diskutiert wurde. (Vgl. F. Schlegels Aufsatz 'Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio'). So heben sie nach dem Muster Boccaccios die Epik ab von tragischen Zeitereignissen, der französischen Revolution und den Koalitionskriegen, so suchen sie die Zufälligkeit des Erzählens zu vermeiden und dieses selbst sowohl als die Stoffwahl innerlich zu begründen, so gestalten sie eine Kulturepoche, in sinngemäßer Anwendung der Prinzipien der italienischen R. auf deutsche Verhältnisse. Wenn dabei, zur Verknüpfung einzelner Geschichten untereinander, das Gespräch schon eine gewisse Rolle spielt, so bedient sich Goethe in dem späteren Kalenderbeitrag 'Die guten Weiber' (1800) jener schon im 'Heptamerone' vorgebildeten Form der R., die den ganzen Aufbau des Zyklus allein in den Dienst des Rahmengesprächs stellt und die besonders in drei Rahmenwerken der Romantik ihre charakteristische Ausprä-

gung empfängt: in Tiecks 'Phantasm', Hoffmanns 'Serapionsbrüdern' und Hauffs Märchenzyklen. Tiecks und Hoffmanns Rahmenfiktionen bewegen sich auf derselben Linie. Nicht nur, daß bei beiden Werken der Rahmen erst nachträglich, unabhängig von den Einlagen, entstanden ist, als erwünschtes Mittel, verstreute, in Taschenbüchern und Zeitschriften erschienene Einzelnovellen zu sammeln, sondern die Eigenart des Rahmens selbst entspringt denselben Voraussetzungen: er ist nach der Wirklichkeit geschaffen, er schildert das Leben, wie es die freundschaftlich verbundenen, den gemeinsamen Zielen zustrebenden Freundeskreise der Romantik führten, Tieck in Dresden, Hoffmann in Berlin. Dementsprechend stehen literarische Themen, Musik, Theater, Kunstschaffen, Kritik, theoretische Erörterungen im Brennpunkt des Interesses, bei Tieck geistreich plaudernd, bei Hoffmann burschikoser, unmittelbarer, mit besserer Verknüpfung und kunstvolleren Übergängen abgehandelt. Wie stark bei Hoffmann der Rahmen eine einheitliche Dichtung ist (8 Abende, an Tatsächliches anknüpfend, jeder mit eigener Note), wird besonders deutlich in Harichs wohl gelungenem Experiment, die Rahmengespräche als einheitlich Ganzes gesondert von den Erzählungen zu veröffentlichen. Freilich erhellt dadurch aber zugleich, daß weder bei Hoffmann noch bei Tieck die innerste Idee des Rahmenzyklus als Kunstgattung erlebt war. Anders dagegen bei Hauff. Er wählt in seinen drei Zyklen ('Die Karawane', 'Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven', 'Das Wirtshaus im Spessart'), die er im Anschluß an die orientalischen Vorbilder der R. schafft, den Rahmen um seiner Form, um seiner spezifisch ästhetischen Reize willen. Aus der Situation der Rahmennovelle wachsen die Einlagen heraus, in Inhalt und Form abhängig vom Gedanken- und Ideenkreis und der augenblicklichen Stimmung des jeweiligen Erzählers.

Von hier aus führen die Linien weiter, zu Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Schon im 'Grünen Hein-

rich' findet sich in der Vielheit in sich geschlossener und zueinander in Beziehung gesetzter Glieder die Vorahnung der R. ebenso wie in dem ausgeprägten Gefühl für Symmetrie in der Anordnung der Einzelnovellen der 'Leute von Seldwyla'. Der 'Landvogt von Greifensee' steht auf der Grenze zwischen einer unechten R. und einem durch Rahmen verbundenen Novellenzyklus; ein nachträglich komponierter Rahmen schließt die drei Züricher Persönlichkeiten der Vergangenheit gewidmeten Erzählungen in den 'Züricher Novellen' zusammen. Im 'Sinnegedicht' aber erreicht die zyklische R. ihren weltliterarischen Höhepunkt. Hier ist die R. die Hauptsache. Sie stellt das Problem vom rechten Verhalten der Geschlechter in der Ehe auf, die sechs Einlagen (paarweise als These und Antithese einander gegenüberstehend) treten in den Dienst dieses Gedankens, die Lösung erfolgt wiederum in der R. In dieser engsten Verknüpfung einen sich tatsächlich die Teile zum lebendigsten Ganzen, ohne doch die Grenzen zwischen Rahmen und Einlagen zu verwischen. Das Ganze ist eben von vornherein zyklisch empfunden, entsprechend Kellers ureigenster dichterischer Individualität, die fast immer die Verkörperung eines Gedankens nicht nur in einem einzelnen, sondern in einer Reihe von Bildern erschaut. „Variationen zu dem Logauschen Sinnegedicht“ — so lautete die erste Notiz 1851 über das Werk!

Den entsprechenden Höhepunkt für die gerahmte Einzelnovelle bildet C. F. Meyers episches Werk. Die historischen Ereignisse seiner Erzählungen werden von historischen oder halbhistorischen Personen berichtet: Poggio, Dante, der Armbruster usw. Dadurch erhält die Innenerzählung den Stempel des tatsächlich Geschehenen, dadurch ist die Möglichkeit gegeben, einen gewissen hohen Stil in Anwendung zu bringen, dadurch ist besonders auch die künstlerische Entfernung deutlich spürbar zu machen, die in der Novelle zwischen den erzählten Vorgängen und dem genießenden Leser sich auftut. Das Meisterwerk dieser Tech-

nik ist 'Die Hochzeit des Mönchs'. Am Hofe des Scaligers Cangrande in Verona erzählt Dante selbst die Begebenheiten nach einer alten Grabschrift, unter Anlehnung an die äußere Erscheinung und die Charaktere der Personen seiner Umgebung. Hier ist Außen- und Innenerzählung rein psychologisch verknüpft, in unerschöpflichen, nuancierten Beziehungen, eine vollendete ästhetische Lösung des Problems. Über Keller und Meyer hinaus sind keine neuen Bahnen auf dem Gebiete der R. mehr beschritten worden. Die zyklische R. tritt immer seltener auf, je mehr die gesellschaftlichen Voraussetzungen für ein Erzählen als gesellige Unterhaltung schwinden. Paul Ernsts 'Hochzeit' treibt mit dem Rahmen nur noch ein Spiel. Dagegen spielt die gerahmte Einzelnovelle eine große Rolle in der epischen Dichtung des 19. Jhs., ohne daß sich besondere Züge über die Absicht hinaus namhaft machen ließen, das Erzählen zu motivieren, sei es durch Manuskriptfiktion, Erinnerungstechnik, durch Beichte, Reisebekanntschaft u. ä. Heyses freilich nicht immer ganz glaubhafte Verwendung von Bekenntnis, Beichte, Reisebekanntschaft und Storms chronikalische Novellen seien aus der Fülle der Erscheinungen besonders hervorgehoben.

M. Goldstein *Die Technik der zyklischen R. in Deutschlands von Goethe bis Hoffmann*. Diss. Berlin 1906. H. Bracher *R. bei Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle 1924*^a. Agnes Waldhausen *Die Technik der R. bei Gottfried Keller* (Bonner Forschungen NF. Bd. II) 1911. E. Auerbach *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*. Diss. Greifswald 1921. O. Walzel *Die Kunstform der Novelle in: Das Wortkunstwerk* (1926) S. 231 ff. Erna Merker.

Rationalismus s. Aufklärung.

Rätsel s. Nachtrag.

Realismus, Poetischer. § 1. Man bezeichnet so die Literaturströmung, die, seit der Mitte des 19. Jhs. deutlicher abgezeichnet, von da bis gegen das Ende der 80er Jahre andauert. Schon während der 30er Jahre in einzelnen Vorläufern sich ankündigend, bald nach 1840 durch mehrere

markante Schöpfungen kräftiger sich Bahn brechend, dominiert der P. R. in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte unbestritten, begleitet nur von einer mehr rückwärts gewendeten Formkunst, die die Bewahrung der klassischen Linie auf ihre Fahnen schrieb, und von einzelnen späten Ausläufern der Romantik, die sich indes seiner Einwirkung nicht entziehen können.

§ 2. Das Wesen des P. R. liegt in seiner vorbehaltlosen Wirklichkeitsschilderung. Der Zusatz „poetisch“ will aber besagen, daß es dabei nicht auf eine pessimistische Zersetzung des Lebens abgesehen sei, das vielmehr in seinem tiefsten Grunde bejaht werden soll. Es erscheint in der künstlerischen Gestaltung als „poetisch“, d. h. der Darstellung würdig, womit in der Tat der übereinstimmende Grundzug der Realisten dieser Epoche gekennzeichnet ist. Dadurch unterscheiden sie sich von den früheren und späteren Naturalisten, zumal denjenigen der unmittelbar folgenden Strömung vom Ende des Jhs. Der Charakter des P. R. liegt also in der Art seiner Wirklichkeitsschilderung, die nicht auf Analyse, Untersuchung, Prüfung vom Standpunkte irgendeiner philosophisch-moralischen oder soziologischen Theorie ausgeht, sondern reine Darstellung sein will.

§ 3. Der Name P. R., der von Otto Ludwig stammt, ist übrigens nicht ganz zutreffend. Einerseits werden nämlich nicht alle Realisten der Epoche von jenem überwiegend optimistischen, der Zukunft vertrauend geneigten Lebensgefühl getragen, das sich nun in der Literatur durchgehend geltend macht. Andererseits weist die Diktion einzelner wieder ausgesprochen nüchterne, veristische Züge auf, so daß ihnen gegenüber der Zusatz „poetisch“ unangebracht erscheint. Beträchtlicher ist, daß durch den Namen auch nicht eine der tiefern Überzeugungen gestreift wird, durch die diese Dichter erst zu ihrer bejahenden Haltung dem sie umgebenden Leben gegenüber kamen. Er nimmt sich also auch wieder recht vage und nichtssagend aus. Dagegen hebt er allerdings jene freudige Be-

jahung des Daseins wohl hervor; die nun als wesentlicher Teil der menschlichen und künstlerischen Einstellung wertvoll wird. Keller löst daher mit den Versen „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, Von dem goldnen Ueberfluß der Welt“ der Zeit die Zunge. Seine Dichtung steht, ihre Phasen spiegelnd, ihre verschiedenen Ausstrahlungen in der Breite und Tiefe ausschöpfend, nicht nur im Mittelpunkt der Strömung, sie enthält zugleich auch die Formel für ihr innerstes Lebensgefühl.

§ 4. Der P. R. schließt sich an das Junge Deutschland (s. d.) unmittelbar an. In der Reinschmelzung und klaren Prägung der von diesem vertretenen Gedankenwelt erlangt er seine volle Höhe. Zunächst freilich trat das verschiedene Verhältnis zur Umwelt, das beim Jungen Deutschland ein revolutionäres, beim P. R. ein bejahendes war, stärker hervor. Mehr und mehr erwies sich jedoch die vom Liberalismus auf den Markt geworfene Ideenfracht als ein Sauerteig, ohne den alle Wirklichkeitsschilderung der Folgezeit an der Oberfläche haften blieb. Nur auf dem Boden der freisinnigen Ideen gelang eine wesenhafte, in die Tiefe dringende Lebensdarstellung, während der Realismus überall dort, wo er sich von diesem Standpunkte entfernte, zu provinzieller Enge herabsank. Die liberale Ueberzeugung erst gewährleistete die volle Ausschöpfung der religiös-philosophischen und wirtschaftlich-sozialen Zeitfragen. Ja, je mehr sich der P. R. mit den Anschauungen des Liberalismus durchdrang, um so mehr erlangten seine Werke auch die Reife künstlerischer Symbole, in denen sich die Kultur des Jhs. spiegelte. Dem P. R. kommt daher innerhalb der Literatur des 19. Jhs. eine ähnliche Stellung zu wie der Klassik innerhalb der des 18. Er prägt die Weltansicht einer reifen Kulturepoche künstlerisch aus, während sich ihm das Junge Deutschland als revolutionärer Sturm und Drang mit allem Überschwang einer unabgeklärten, gärenden Epoche vorlegt. Das muß angesichts einer geflissentlich mit Scheuklappen versehenen Geschichtsklitterung; welche bald ohne das Junge

Deutschland auszukommen, bald wieder einen Tiefpunkt der Entwicklung¹ festlegen zu können meint, wo bereits wieder eine beträchtliche Höhe erreicht ist, mit allem Nachdrucke betont werden.

§ 5. Deutlich wahrgenommen wurde immer der Zusammenhang des P. R. mit der Romantik. Fraglos besteht er, wie denn kaum eine Strömung, ja kaum ein Dichter des 19. Jhs. ohne die tiefen Anregungen dieser schöpferischen Epoche geblieben ist. Aber er beruht mehr auf der verjüngenden Kraft, welche der Romantik nach der festgelegten Formsprache des Klassizismus wieder zukam, und auf dem Betonen überzeitlicher Werte, welche sich aus dieser geschichtlichen Stellung ergaben, als auf den spezifisch romantischen Eigentümlichkeiten, die sich im Verlaufe der Strömung ausbildeten. Das neugeweckte Bewußtsein vom Wert der Stimmung also, von der Bedeutung der Phantasie und des freiströmenden Gefühls für die Poesie blieb auch dem Realismus unverloren. Die ausgesprochene Subjektivität, das Absonderliche und Abenteuerlich-Phantastische der Romantik lehnte er grundsätzlich ab. Im Grunde war es ja auch schon von den letzten Vertretern der Romantik bereits überwunden worden.

§ 6. Während die Romantik sich für die Literatur des 19. Jhs. als ein Jungbrunnen erwies, aus dem sie unbeschadet ihrer Eigenart immer wieder neue Lebenskräfte schöpfte, lag ihr die künstlerische Formhöhe der Klassik vielfach als ein Alp auf, der zum Epigonentum verurteilte. Hier nun zeigt sich die menschliche und künstlerische Größe des P. R., der zum erstenmal zur Klassik in ein freieres Verhältnis trat, das nicht unselbständiger Abhängigkeit gleicht, sondern eine Weiterführung ihres Gehaltes und ihrer Formleistungen bedeutet. Nachdem die romantische Dichtung als echte Epigonenkunst sich der Klassik rein literarisch-berufsmäßig gegenübergestellt und ihrer Form nur eine andere, bis dahin unerhörte oder auch die Form der Formlosigkeit entgegengesetzt hatte, gewann der P. R. bei gleichem Streben nach künstlerischer Gewis-

senhaftigkeit und Vollendung die eigene Stilhöhe auf Grund erneuter ursprünglicher Befragung an der Quelle des dargestellten Lebens selbst. Er stellt daher seine Werke bei aller unbefangenen Würdigung gültiger Muster als selbständige und eigenartige Auseinandersetzungen mit der Lebenswirklichkeit in die Welt. Das Verhältnis der Romantik zur Klassik war also das der Opposition, das Verhältnis des Realismus zur Klassik das der Jüngerschaft. Hier ist nun G. Kellers 'Grüner Heinrich' als die bedeutendste Leistung wohl der ganzen Epoche zu nennen, der nach den bloßen Antinomien zum 'Wilhelm Meister', welche die Romantiker geboten hatten, die Fragen der Bildung, die Probleme vom Wert der Persönlichkeit und ihrer Beziehung zur Umwelt einer erneuten Prüfung unterzog, um sie gemäß den veränderten Zeitbedingungen einer überraschend neuen Lösung entgegenzuführen. Dem Sieg der objektiven Ordnungen und, damit zusammenhängend, der Tragweite alles Außerweltlich-Objektiven entsprechend, die das 19. Jh. betonte, erblickt er das letzte Lebensziel nicht mehr in der ungehemmten Entfaltung individueller Veranlagung, sondern in der unerbittlichen Einordnung in die Bindungen der staatlichen und sozialen Gemeinschaft, welche den Einzelnen als ein Glied seines Volkes umgibt. Hierbei zeigt sich auch die Uebereinstimmung von Klassik und P. R. in der Art, sich künstlerisch mit der Außenwelt in Beziehung zu setzen. Während nämlich schrankenlose Subjektivität als oberstes Gesetz für den romantischen Dichter galt, begegnen sich Realist und Klassiker in der unendlichen Hingabe an alles Seiende und Gewordene, woraus wieder eine ähnliche Auffassung vom Dichterberufe entspringt. In der Klarstellung und Verlebendigung der Zeitkräfte sehen beide, Realist und Klassiker, ihre eigentliche Aufgabe. Nur war dem individualistischen Zeitalter der Dichter noch ein innerlich Ergriffener, der dem unbekannten Gott in der eigenen Brust opfert, während er dem Realismus zum Spiegel des Daseins wird, dessen unerschüt-

terliche Ruhe Tiefe und Wahrheit verbürgen.

§ 7. Im Grunde war der Realismus des 19. Jhs. der Versuch, die Welt nach dem Zusammenbruch des *ancien régime* und dem Chaos der Napoleonischen Ära künstlerisch neu einzufangen. Sie bot jetzt einen anderen Anblick als zur Zeit Goethes und Lessings und gehorchte anderen Gesetzen. Das mußte ausgesprochen werden. Die Eigenschaften, die der Realismus daher vor allem ausbildete, waren nüchterne Beobachtung und sicheres Erfassen der Dinge und Zusammenhänge. Die Wirklichkeit unbefangen als Gesamtbild auf sich wirken zu lassen, wurde nun Voraussetzung des dichterischen Schaffens. Dementsprechend empfing der P. R. die stärksten Anregungen durch die exakten Wissenschaften, die nun aufkamen und das neue Weltbild im Sinne der Zeit verarbeiteten. Andererseits wirkten jene radikalen Geistesströmungen lebhaft auf ihn ein, die, indem sie die erstarrten Anschauungen des 18. Jhs. über Bord warfen, einen neuen Rationalismus, eine moderne Aufklärung auf historischer Grundlage ins Leben riefen. An die Namen David Friedrich Strauß (1808—74) und Ludwig Feuerbach (1804—72) knüpft diese geistesgeschichtliche Bewegung an, während in der Geschichtsforschung Leopold Ranke (1795—1886) endgültig mit jenen spekulativen Konstruktionsversuchen aufräumt, die so erbaulich bei der gepriesenen Jetztzeit endigen. Sein Grundsatz, zu zeigen, „wie es denn eigentlich gewesen“, erhebt den Anspruch, die Vergangenheit nicht mehr vom Standpunkte der Gegenwart aus zu beurteilen, sondern einen objektiven Maßstab anzulegen. Alle Entwicklung der historischen Disziplinen aber, wie sie das 19. Jh. in der Heranziehung neuer Quellen und der Ausbildung exakter Methoden sah, konnte nur auf der von Ranke betretenen Bahn weiterschreiten. Demgemäß ist allerdings die Theorie Spenglers mit ihrer Annahme selbständiger, voneinander unabhängig verlaufender Kulturen nur die letzte Konsequenz des Prinzips der Entpersön-

lichung und Objektivierung, das Ranke begründet hatte.

§ 8. Auf dem Gebiet der Naturwissenschaften arbeitete man mit gleicher Energie an der Preisgabe des egozentrischen und anthropozentrischen Standpunktes, hinter dem sich letztlich ein theologisches Motiv versteckte. Hier nahm die Physiologie die Führung im Bestreben, das Leben als einen in sich geschlossenen Prozeß zu fassen und das Reale hinfort nicht mehr als einen belanglosen Appendix zum Geistigen zu behandeln, sondern ihm selbständige, gleichberechtigte Bedeutung neben diesem beizumessen. Ja, das Blatt wendete sich mit der Entdeckung der physikalischen und physiologischen Naturgesetze derart, daß sich das Geistige mehr und mehr zu einer vagen und unkontrollierbaren Größe verflüchtigte, die man wohl eine Zeit lang noch mitschleppte, ohne ihr Gewicht beizulegen, um sie bald einfach gänzlich zu negieren. Die großen Errungenschaften dieser Entwicklung liegen in der Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Energie durch Robert Mayer (1814—1878) und in der Aufstellung der Theorie von der auslesenden Wirkung des Kampfes ums Dasein durch Darwin (1809—1882), endlich in dem Bilde einer „natürlichen Schöpfungsgeschichte“, das Haeckel gab, wodurch eine restlose Erklärung nicht bloß der physikalischen Welt, sondern auch der organischen Formen und ihrer Lebensprozesse durch rein mechanische Prinzipien erreicht war. Das Extrem berührten die 50er Jahre mit Büchners populärem Werke 'Kraft und Stoff', mit Karl Vogts Formel: „Das Gehirn sondert Gedanken ab, wie die Nieren Harnsäure“ sowie mit dem Mole-schott entlehnten Ausspruch: „Der Mensch ist, was er ißt“. — Eben jenen naiv-egozentrischen Anthropomorphismus aber, den jetzt die Naturwissenschaften in leidenschaftlicher Reaktion gegen die romantische Epoche zu überwinden trachteten, sahen sie in den Gottesvorstellungen der Religionen walten, deren übersinnliche Weltlenker, wie Feuerbach nachwies, jeweils die Physiognomie und Gestalt trugen,

die der erreichten Kulturhöhe und dem persönlichen Charakter ihres Trägers entsprachen. An ihre Stelle suchte Feuerbach eine hedonistische Weltanschauung zu setzen, deren Moral in dem Streben nach möglichstster Humanisierung der Daseinszustände begründet lag. Für den Gang der dt. Literatur wurden besonders seine Heidelberger Vorträge wichtig, in denen er im Winter 1848 auf 1849 seine religionsphilosophischen Ideen vor breiter Öffentlichkeit entwickelte. Keller saß damals unter den Zuhörern des Philosophen und lernte ihn bald darauf auch persönlich kennen, wodurch dessen Ideen nicht nur dem werdenden 'Grünen Heinrich' zugute kamen, sondern als dauernder Besitz in seine Gedankenwelt übergingen.

§ 9. Für den Dichter ergab sich aus der geschilderten Zeitverfassung, daß er sich in erster Linie als Soziologe fühlte und von da aus den Zugang zum Seelischen und zu den Problemen des individuellen Seelenlebens zu gewinnen trachtete. Die konsequente Verfolgung dieses Prinzips führte später zur Milieutheorie Zolas und zu Ibsens Vererbungsdichtung. Zunächst wendete sich der Dichter nun den Städten als den eigenartigen Zentren des neuen Lebens zu, um deren Daseinsbedingungen und Schicksalsentfaltung zu untersuchen. Hier wehte ihm die demokratische Luft des Zeitalters frisch entgegen. Eben jenes demokratische Empfinden des Dichters aber wurde auch von der Macht des Realen ergriffen, die sich ihm im Leben des Bauern vor Augen stellte. Die Plastik und Rundung solcher Gegenstände wurde nun Gebot der Formung, während die Verarbeitung des Stoffes sich durch die jetzt das Denken allgemein beherrschenden Ideen der Realwissenschaften den Rücken deckte. Naturwissenschaft und Geschichte drängten sich als starke Führerinnen auf. In der Verarbeitung der Lebenskonflikte hielt man sich an die dort vertretenen Gesichtspunkte. Gern bediente man sich der Suggestivkraft, wie sie das Geschehen der Vergangenheit verbürgte. Man begnügte sich nicht mehr, es zur Spiege-

lung allgemein menschlicher Verhältnisse heranzuziehen. Mit der Divination des Psychologen versenkte man sich in die Zeitalter, um ihr eigenartiges Bild mit den Mitteln des Kunstwerkes zu vergegenwärtigen, so sich der Aufgabe des Historikers nähernd. Die Psychologie, die ihre führende Rolle in der Deutung der Gegenwart eingeübt hatte, fand sie wieder in der tieferen Erfassung der Vergangenheit. Wo sich der Dichter aber der Gegenwart zuwendete, wurde die Herausarbeitung der individuellen Erscheinung oberstes Gebot. Sie erschien jetzt als Gefäß eines so nicht wiederkehrenden Wesens und sollte daher in ihrer unwiederbringlichen Einzigartigkeit beleuchtet werden. Von solchem Standpunkte ausgehend wurde die landschaftliche Schattierung des Menschen bis in die Eigenart seiner Sprache und seines Gebarens angestrebt und die Dialektdichtung in natürlicher Konsequenz eifrig angebaut. Der Roman entsprach dem sachlich-nüchternen Zuge des Zeitalters und wurde zum Organ, das seine großen Tendenzen aufnahm, während die Lyrik sich der Situation anpaßte, indem sie ihren liedmäßigen Charakter preisgab und die plastisch-visuelle Gestaltung der Ballade anstrebte. Das Drama, vom Vorhandensein ausgebildeter gesellschaftlicher Zustände abhängig, wartete die Ausreifung der neuen Verhältnisse ab, bevor es, an der Jahrhundertwende erst, die früher geschaffenen Kunstformen endgültig überwand. Hier zeigte sich noch die Übermacht des klassischen Musters, während die Prosa sich der Zeit gewogener erwies. Erst jetzt sind die Formen der Novelle und des Romans in ihren Sondergesetzen klar erkannt und einer der klassischen Lyrik und dem klassischen Drama entsprechenden Höhe zugeführt worden.

§ 10. Die Entwicklung des P. R. nahm ihren Ursprung von der Prosaerzählung. Adalbert Stifters (1805—68) 'Studien' (1844) und 'Bunte Steine' (1852), deren Vorwort ein neues Programm enthielt, legten den Weg zur exakten Naturbeobachtung frei, während sein 'Spätsommer' (1857) freilich bewies,

daß er nicht der Mann war, dem Dasein durch Einstellung in einen größeren Zusammenhang höhere Spannkraft und Weite des Horizontes einzubringen. Hier war vielmehr der Versuch gemacht, die Kultur von vorgestern zu verwewigen. So trägt Stifter noch ein seltsam vorwärts und rückwärts gewendetes Janusgesicht. Glühenderes, reineres Erfassen der Natur bringt erst die Dorfgeschichte (s./d.), deren Anfänge auf Immermann und Jean Paul zurückgehen. Berthold Auerbach (1812—82) wurde nun ihr Bahnbrecher. Seine 'Frau Professorin' (1843) und 'Barfüßle' (1856) legten zwar das dörfliche Milieu in zu rosenroten Unschuldsschein, wirkten aber in der Kontrastierung von Stadt und Land durch die Mittel realistischer Darstellung ebenso stark wie seinerzeit Hallers 'Alpen' durch ihr ethisches Pathos. Wenn Auerbach später auch dem jungdeutschen Zeitalter opferte und seine Richtung vorübergehend eine andere wurde, so ist doch von ihm auf die realistische Dichtung die nachhaltigste Wirkung ausgeübt worden. Sie wurde verstärkt durch seine Tätigkeit als Kritiker und Herausgeber periodischer Volksschriften. Von ihm gehen die Fäden einerseits zur landschaftlich bedingten Novelle Ludwigs mit ihrem im Heimboden innig verwurzelten Kleinbürgertum und zu seiner bauerlichen Idylle, andererseits zur Dialektdichtung Reuters und so vieler anderer. Überall sind hier die ursprünglich noch unklaren realistischen Tendenzen kräftiger entfaltet, auch wohl einer intensiveren Psychologie dienstbar gemacht.

§ 11. Inzwischen war durch Jeremias Gotthelf (1797—1854) die realistische Schilderung des Bauerntumes auf eine ungleich höhere Stufe gehoben worden. Aus einer volkspädagogischen Angelegenheit, die sie in seinen ersten Erzählungen noch gewesen war, wuchs sie sich in den Romanen 'Uli der Knecht' (1841) und 'Uli der Pächter' (1846) zu einer Sache von größtem dichterischem Ausmaße aus. In Gotthelfs Bauerntypen spiegelt sich das ewig gleiche Menschenlos mit einer an Homer erinnernden Treue. Nur äußerlich ist diese Welt eng begrenzt,

während sie die ganze Skala menschlicher Leidenschaften aufrollt und von einer feinen Schichtung sozialer Stufen durchzogen ist, deren Diplomatie und gemessene Lebensäußerung dem großen Welttheater in nichts nachgibt. Aus Rücksicht auf seine ersten Leser kam Gotthelf zu einem aus Dialekt und Schriftsprache eigentümlich gemischten Idiom, das seine Verbreitung erschwerte und seine Kunst um eine Stufe tiefer rückt. Trotz der individuellen Sprache wie auch der lehrhaften Breite wird Gotthelf zwar nicht aufhören, ein Gegenstand der Bewunderung und des Studiums von Kennern und Künstlern zu sein, aber seine Werke können kaum je zum Horte breiter Kulturwirkung und einer allseitig beglückenden Schönheit werden, wie ihn das in künstlerischer Zucht erwachsene Dichterverk darzustellen pflegt.

§ 12. Auch das Drama war unterdessen nach Kleists, Grabbes und Büchners Versuchen in Otto Ludwigs (1813 bis 1865) 'Erbförster' (1853) und Hebbels 'Maria Magdalena' (1844) zum vollen Realismus übergegangen. Mit diesen Trauerspielen sei, so lautet gewöhnlich das Urteil, das realistische Drama begründet worden. Man sollte nicht so sagen, denn Ludwig und Hebbel haben selbst durch ihre späteren Werke diese tastenden Jugendversuche verleugnet, geschweige, daß sie damit auf andere wirkten. Es kommt ihnen also auch prinzipiell kein anderer Charakter zu als etwa 'Kabale und Liebe' oder 'Clavigo', während man doch Goethe und Schiller darum nicht als Begründer des realistischen Dramas feiert. Ludwig und Hebbel lenken vielmehr mit ihrer späteren Dramatik in das klassizistische Fahrwasser ein, jener in den Spuren Schillers, dieser in denen Goethes wandelnd. Ihr Realismus liegt also offenbar auf einem anderen Gebiete, dem nämlich der Psychologie. Otto Ludwigs Novellen — wie seine Dramen — sind Schöpfungen eines soziologisch orientierten psychologischen Realismus und also solche allerdings Meisterwerke ihrer Gattung, wenn seine Schreibweise auch, der schwächtigen Art seines Talents

entsprechend, nicht frei von Spitzfindigkeiten geblieben ist. Die 'Heiteretei' (1857), 'Maria' und vor allem 'Zwischen Himmel und Erde' (1857) verlegen das Schwergewicht auf das Psychologische, insofern sie die Tragik einer bestimmten Veranlagung oder Situation beleuchten und die Entwicklung der Dinge durch alle Stufen in der Notwendigkeit ihrer inneren Folge aufdecken. Auf die lückenlose Konsequenz des Schicksals legen sie den Finger, ein wesentliches Merkmal der psychologischen Dichtung, womit wiederum der eilige, ja atemlose Stil Ludwigs zusammenhängt, der andeutet, daß hier das Ausschlaggebende nicht im Zuständlichen, sondern in der seelischen Dynamik gelegen sei. Ebenso verhält es sich mit Friedrich Hebbel (1813 bis 1863). Auch er ist Realist als Psychologe. Mit der Sicherheit des Genies griff er in seinem Erstling 'Judith' (1841) gleich auf das Gebiet, das seine eigentliche Domäne werden sollte. Die psychologische Problematik der weiblichen Hauptfigur und die schonungslose Energie, mit der ihr innerer Mechanismus aufgedeckt ist, deuten auf Ibsen und die neueren Psychologen vorwärts. Mit gleicher Konsequenz wird in 'Genoveva' (1843) der Blick auf das Seelische gerichtet. Vor allem aber gestalten Hebbels Hauptwerke 'Herodes und Mariamne' (1850), 'Gyges und sein Ring' (1856) und die 'Nibelungen' (1862) psychologische Konflikte: jene beiden, indem sie in ehelichen Verhältnissen bald die Tragik der Leidenschaft an sich beleuchten, bald das Dazwischentreten eines Dritten verfolgen, die 'Nibelungen' durch die Kühnheit, mit der sie die alte Sage aus ihrem mythologischen Schleier lösen, um darunter wieder einen ganz modernen Leidenschaftskonflikt ans Licht zu heben.

§ 13. In Gottfried Keller (1819—90) erhielt der P. R. einen vollen Vertreter. Dabei umspannen Keller und Hebbel den P. R. im ganzen Reichtume seiner Schattierungen und Entwicklungsmöglichkeiten. Hebbel, in der Form klassizistisch, bewährt seine Eigenart durch die unerbittliche Sonde

seiner Psychologie. Keller, in der Form Realist, behandelt das Seelische immer mit jener gelassenen Selbstverständlichkeit, die dartut, daß seine Beherrschung zum Besitz ursprünglicher Anlage gehört. Zu dieser Verschiedenheit des dichterischen Aspekts kommt die andersartige Verwurzelung in der realistischen Gedankenwelt. Keller, von Hause aus visueller Augenmensch, ist seiner Zeit durch die Naturforschung verbunden, die die Gestaltung seiner Weltanschauung wesentlich bestimmte. Die Natur ist für ihn Quelle aller Erkenntnis und Richtschnur alles Handelns, das Natürliche auch an sich das Gute. Von dieser Basis ausgehend, visiert er die politischen, religiös-philosophischen und ethisch-sozialen Fragen der Zeit, um sie gestaltend zum Ausdruck zu bringen. Hebbels reflektierte Natur gewinnt den Anschluß an die ihn umgebende Epoche durch die Geschichte. Er verleiht seinen Dichtungen Wirklichkeitswert dadurch, daß er sie sichtbar an den realen Gang der historischen Entwicklung anknüpft, vermittelt jener Schlüsse, welche den behandelten Fabeln über ihren dichterischen Symbolwert hinaus Realitätsfärbung zuerkennen. Aber während Keller auf der Grundlage seiner Wesensart und Bildung ohne Schwierigkeit den Zugang zu den letzten Problemen der Zeit findet, die er in ihrem Sinne löst, bleibt Hebbels Verbindung mit dem Realismus äußerlich und zufällig; denn jene überraschenden Dramenschlüsse, welche den „historischen“ Charakter seiner Kunstwerke erweisen sollen, berühren deren eigentlichen Realismus nicht. Sie bringen sie auch nicht in Zusammenhang mit der realistischen Forschung der Zeit, sondern nur mit einer spekulativen Theorie des ausgehenden transzendentalen Idealismus.

§ 14. Kellers Schaffen begleitet den P. R. von seinen Anfängen bis zum Niedergang und umfaßt seine wesentlichen Gattungen und Gestaltungsarten, wie schon seine Vorwürfe die Entwicklung der Zeit divinatorisch vorwegnehmen. Ich denke hier an die kolonialen Stoffe des 'Don Correa' und der 'Berlocken', aber

auch an die prognostische Tragweite des 'Martin Salander' (1886), die bauerliche Welt von 'Romeo und Julia auf dem Dorfe' und die wahrhaft bürgerliche Atmosphäre der 'Züricher Novellen' (1878), während der 'Grüne Heinrich' (1879) sich den großen Konfessionen der Weltliteratur anreihet. Zu diesem stofflichen Reichtume gesellt sich die Spannweite der Probleme. Der 'Grüne Heinrich' rollt die Bildungsfragen der Zeit am Lebenslauf des künstlerisch begabten Augenmenschen auf, wogegen die 'Sieben Legenden' (1872) mit ihrem weltfröhen Diesseitsglauben jungdeutsche Ideen austragen und das 'Sinngedicht' (1882) durch das Betonen der Rechte der Persönlichkeit zugunsten der Frau die Wurzeln seiner Emanzipationsbestrebungen in den Boden des geistigen Zeitbesitzes senkt. All das beglückt durch die milde Reife des Gehaltes und der künstlerischen Form, während das realistische Kennzeichen der 'Leute von Seldwyla' (1856 und 1874) der Humor ist, durch den sie über den Bereich ihrer romantischen Stoffwelt hinausgetragen und mit einem Ewigkeitszuge ausgestattet werden.

§ 15. Kellers Humor ist das eigentliche, große Wahrzeichen seines Realismus, das ihn zum Vertreter seines Zeitalters stempelt. Jede die Grenzen der Erkenntnis erweiternde Epoche gelangt zu ihm. Bei Keller neigt er anfänglich, unter dem Eindruck neuer Perspektiven, zum Grotesken. Später gewinnt er im Ausgleich divergierender Gedankenmassen abgeklärte Reife, durch den tragischen Unterton zutiefst den Ausdruck des sich siegreich behauptenden Intellekts, der doch weiß, daß das anstürmende Leben in der Überfülle seiner Erscheinungen zuletzt stärker sein wird als der starre Mechanismus überkommener Vorstellungen und Denkweisen. Der Humor wird nun wesentliches Merkmal der Literatur. Bei Wilhelm Raabe (1831—1910) biegen sich auf höherer Stufe die auseinanderklaffenden Anschauungsgegensätze nicht völlig wieder zusammen, so daß es zu jener in Kontrasten verzückten Gefühlsweichheit kommt, die schon Jean Paul eigen-

tümlich war und leicht mit einer künstlerischen Zerflossenheit Hand in Hand geht, wie der 'Hungerpastor' (1864), 'Abu Telfan' (1867) und 'Schüdderump' (1870) jedes in seiner Art beweisen. Fritz Reuters (1810—74) Humor ist von männlicher Herbeheit, kräftiger im Kontur der Zeichnung, gestaltungs- und charakterisierungssicher. Er paart sich mit dem volkstümlichen Realismus der Sprache zum vollen Ausdruck spezifischer Stammesart. Hierin liegt der Vorzug von 'Ut mine Stromtid' (1862—64), während das historische Kabinetstück 'Dörchläuchting' (1866) hohe künstlerische Qualitäten in der Herausarbeitung zarterer seelischer Schattierungen entfaltet. Wenn das Realistische hier in den Persönlichkeitswerten oder der Stammesart, also letzten Endes in der unmittelbaren Evidenz des dichterisch-seelischen Kapitels liegt, so spricht es bei Friedrich Spielhagen (1829—1911) und Paul Heyse (1830—1914) aus der Weltanschauung, die sie vertreten, und aus der behandelten Stoffwelt. Sie sind modern durch den Standpunkt, den sie einnehmen und der mit einer bestimmten Parteiliebe oder Geistesrichtung zusammenfällt. In den 'Problematischen Naturen' (1860) gibt sich Spielhagen als ausgesprochener Anhänger der bürgerlichen Anschauungsweise zu erkennen, während Heyse's 'Kinder der Welt' (1873) wie seine zahlreichen Novellen einem poetisch gefärbten freireligiösen Individualismus das Wort reden. Objektivgedanklicher Bildungsbesitz und persönlich-individuelle Artung verschmelzen im Realismus Theodor Storms (1817 bis 1888). Sein bürgerlich-demokratischer oder -aristokratischer Sinn ist mit seiner ursprünglichen Charakteranlage unmittelbar gegeben und von deren stark ausgeprägten Eigentümlichkeiten nicht zu trennen. Sie verleiht seiner Epik von Hause aus einen romantisch-lyrischen Einschlag. Storms Erzählung gewinnt schrittweise an realistischer Kraft, indem die Stimmungsnovelle allmählich zu kräftigerer Charakteristik, ja zur leisen Karikatur übergeht, während der objektivreferierende Chronikstil die frühere Erin-

nerungstechnik ablöst. 'Immensee' (1849), 'Aquis submersus' (1877) und 'Renate' (1878), endlich 'Die Söhne des Senators' (1880) vertreten die Stufen dieser Entwicklung, die allerdings stets die Strenge eines durchgebildeten Stils aufweist. Die Bevorzugung der knappen, gedrängten Novelle wird neben dem Humor nun das vorwiegende Zeichen der realistischen Erzählung. Keller, Storm und Heyse sind hier die Meister, der letztere auch der Theoretiker der Gattung, während Gustav Freytag (1816—95) nach den mannigfachen Versuchen der Jungdeutschen im Zeitroman das umfassende Kulturbild gelingt, das die erreichte nationale Wirtschaft- und Bildungshöhe spiegelt. Dazu machen den Roman 'Soll und Haben' (1855) nicht bloß der moderne Standpunkt der Betrachtung und Technik im Überblick über Art und Haltung der verschiedenen Gesellschaftsschichten, sondern auch das ausgeglichene Maß der künstlerischen Architektur.

§ 16. Mit den kulturgeschichtlichen Studien der 'Bilder aus der deutschen Vergangenheit' (1859—62) und dem Romanzyklus 'Die Ahnen' (1872—80) war es Freytag vergönnt, auch der historischen Erzählung lebendige Anregung zu geben. Nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte entsprechend der früheren Entwicklung der Naturwissenschaften und des freisinnigen Radikalismus die realistische Gegenwartsdarstellung und die Erörterung von Bildungs- und Weltanschauungsfragen vorgeherrschte hatten, beginnt nun parallel mit dem Aufstreben der Geschichtsforschung die historische Erzählung eine führende Stellung einzunehmen. Die Entwicklung ist hier durch die Tendenz zu möglicher Kürze und Geschlossenheit der Form, andererseits durch fortschreitende Verinnerlichung des Stoffes gekennzeichnet. Nach den Anfängen bei Wilibald Alexis (1798 bis 1871) erreichen Joseph Victor Scheffel (1826—86), Gustav Freytag und Conrad Ferdinand Meyer (1825—98) die Höhe, die Spielarten des kulturhistorischen, des politisch-entwicklungsgeschichtlichen und des psychologischen Romans vertretend.

Dabei zeigt Meyers 'Jürg Jenatsch' (1876) noch die von Scheffels 'Ekkehard' (1857) übernommene Breite des Stils, während sein 'Heiliger' (1879) und die Renaissance-novellen die zunehmende Psychologisierung und eine verstärkte Schlagkraft des Wortes verraten, bis die letzten Dichtungen Meyers, der 'Pescara' (1887) und 'Angela Borgia' (1891), wieder massigere Form anstreben. Der Realismus aller dieser Dichtungen liegt darin, daß hier die Vergangenheit nicht in beliebiger Umformung als Symbol eines persönlichen Weltbildes oder Erlebnisses auftritt (wie dies in früheren Zeiten der Fall war), sondern stofflichen Charakter trägt, der durch die Darstellung verlebendigt werden soll oder doch erst durch die volle objektive Bewältigung Ausdruck individuellen Empfindens wird. (Vgl. den Artikel *Historischer Roman*.)

§ 17. Während das Drama nach vereinzelten Emanzipationsversuchen in die Bahnen des Klassizismus zurücklenkte und einem fortschreitenden Niedergang anheimfiel, die Prosaepik dagegen in der Ausbildung der Dorfgeschichte, des Bildungs- und Zeitromans und der historischen Novelle die Führung übernahm, paßte sich die Lyrik der durch die Entwicklung gebotenen Konstellation an, indem sie neue Ausdrucksformen und Stilarten suchte. Sie raffte realistische Energien an sich durch die sukzessive Preisgabe des liedmäßigen Charakters und die Ausbildung einer straffen, plastischen Darstellung in der Art der Ballade. Auch sie bedient sich jetzt gern des Dialekts. War die Epik darauf aus, durch dessen Anwendung eine objektive Welt in voller Deutlichkeit glaubhaft und gegenständlich zu machen, so lag der Dialektlyrik vor allem am Herzen, den eigentümlichen seelischen Klang eines Volksschlages lebendig werden zu lassen, wodurch erst die spezifische Färbung seines Erlebens und damit das tiefere Wesen seiner Art künstlerisch vermittelt schien. Hier ist neben Karl Stieler (1842—85) und Fritz Reuter vor allem Klaus Groth (1819—99) zu nennen, der in der Bewältigung eines an sich spröden Stoffes breiten Bildungsschichten

vielleicht zum erstenmal die Zartheit und den Schattierungsreichtum des Volksempfindens zum Bewußtsein brachte. Die Entwicklung der Kulturlyrik fußte ihrerseits auf den Errungenschaften Platens und Freiligraths. Sie hatten den klassischen Vers zu größerer Fülle anschwellen lassen und ihn bereits energischer mit visuellen Werten durchsetzt, so seine Form ins Barocke beschwerend. In C. F. Meyers Gedichten erreicht diese Entwicklung die Höhe. Seine Liebeslyrik sowohl wie seine geschichtlichen Balladen sind bedeutsam durch die gedrängte Kraft der Charakteristik und Darstellung. Emanuel Geibel (1815—84) dagegen sucht den sanglich-liedmäßigen Charakter der Lyrik früherer Zeit zu bewahren und vermag infolgedessen über die Klassik nur durch die barocke Steigerung des Klanges hinauszugehen. Er ist denn auch der Gefahr einer Überhöhung seines Pathos nicht entgangen. Gegen ihn vor allem richteten sich die Vorwürfe der Naturalisten, die darin etwas Unechtes witterten, während Meyer einen eigenartig-modernen Stil zur Schau trägt. Er ist sowohl durch die Balladen Fontanes wie die impressionistischen Momentbilder Liliencrons nachgeahmt bzw. zum Muster genommen worden. Wenn daher Geibel als eine künstlerisch fragwürdige Gestalt die Kritik herausforderte, lenkte Meyers Lyrik vom P. R. zum Naturalismus hinüber, der sich nur dort gegen seine Vorläufer wendete, wo er sie auf halbem Wege stillstehen oder in unselbständiger Abhängigkeit verloren sah.¹

J. Schmidt *Geschichte der dt. Lit. von Leibniz bis auf unsere Zeit* 1886. A. Bartels *Die dt. Dichtung der Gegenwart* 1904. O. Walzel *Die dt. Dichtung seit Goethes Tod* 1920. R. M. Meyer u. H. Bieber *Die dt. Lit. des 19. und 20. Jhs.* 1923. M. Nußberger.

Reflexionslyrik s. **Gedankenlyrik**.

Reformationsliteratur. § 1. Unter R. im weitesten Sinne verstehen wir das gesamte Schrifttum, das durch die Reformation hervorgerufen worden ist und mit ihr in irgendwelchem Zusammenhange

steht, also den größten Teil der Literatur in lateinischer und deutscher Sprache von den 95 Thesen bis zum Augsburger Religionsfrieden von 1555. Sie interessiert zum großen Teil mehr den Theologen und den Historiker als den Literaturhistoriker, aber in dem Schrifttum der Reformation ist das Dichterische so eng mit dem Glaubenskampf und allen seinen Äußerungen verkettenet, und ist meistens nur die äußere Form für einen durchaus nicht auf poetische Werte zielenden Inhalt, daß man es unmöglich aus dem Zusammenhange des Ganzen lösen kann. Von den bedeutenden Erscheinungen der Reformationszeit ist Hans Sachs der einzige, dessen Lebenswerk nicht auf den Glaubenskampf eingestellt ist, und auch er ist gelegentlich in die Arena dieses Kampfes gestiegen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, bei Wickram und Fischart, treten die rein dichterischen Werte wieder in den Vordergrund.

Die Reformation rief eine wahre Überschwemmung von Druckerzeugnissen hervor, und die junge Buchdruckerkunst stellte sich mit ihren bedeutendsten Vertretern durchaus in den Dienst der Lutherschen Sache. Dieses plötzliche Anschwellen der Druckertätigkeit infolge der Reformation gehört zu den staunenswertesten Erscheinungen der Geistesgeschichte.

§ 2. Innerhalb der Bücherproduktion der Reformationszeit können wir zwischen der großen Buchliteratur und der Kleinliteratur der Kampf- und Flugschriften, der Streitdialoge und Streitgedichte, der reformatorischen Abhandlungen und Predigten unterscheiden. Im engeren Sinne versteht man unter R. nur diese Kleinliteratur, doch ist sie von der Literatur großen Stiles, von Luthers Bibelübersetzung und Kirchen- und Hauspostille, von Erasmus' *'De libero arbitrio'* und Luthers Entgegnung *'De servo arbitrio'*, von den beiden Katechismen, von den Bekenntnisschriften und den sonstigen Werken Luthers und seiner Mitarbeiter nicht zu trennen, während die exegetischen Schriften Luthers und seiner Freunde und Gegner hier außer Betracht bleiben. Die

Kleinliteratur vertritt in jener Zeit die Stelle der Tagespresse; die Kampfschriften sind zum großen Teil direkt als journalistische Leistungen zu werten. Der Form nach zerfallen diese Erzeugnisse in Abhandlungen und Berichte, in Prosadialoge und Kampfgedichte. Luther wählt stets die rein sachliche Form der Abhandlung ohne jede dichterische Einkleidung, Ulrich von Hutten beherrscht die Form des Prosadialogs wie des Kampfgedichts mit gleicher Meisterschaft. Der Dialog ist während der ganzen Periode die beliebteste Form der Reformations-Kampfschrift, die Zahl der erhaltenen Dialoge ist schier unübersehbar (vgl. „*Gespräch*“). In Dialog und Streitgedicht hat die satirische Literatur Sebastian Brants und der Humanisten bedeutsam vorgearbeitet und die Vorbilder für die Reformationskämpfer und ihre Gegner abgegeben. Der bedeutsamste Gewinn dieser ganzen Tagesliteratur liegt jedoch nicht in ihrem inneren Werte, sondern in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Schriftsprache. In den Reformationskämpfen lernten die deutschen Schriftsteller deutsch schreiben und sich von der Herrschaft des lateinischen Satzbaues befreien, und für die Ausbildung des Schriftdeutsch haben diese Schriften in ihrer Gesamtheit mindestens ebensoviel Bedeutung wie die Bibelübersetzung von Luther.

§ 3. Als Vorläufer der R. können die kirchlich-sozialen Reformschriften des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jhs., wie die 'Reformation des Kaisers Siegmund', Luthers Neuausgabe der mystischen Schrift 'Theologia Teutsch', bis zu einem gewissen Grade auch die Predigten Geilers von Kaisersberg und die berühmten satirischen Schriften der Humanisten, die *'Epistolae obscurorum virorum'* und Erasmus' *'Encomion moriae'* betrachtet werden. Mit den 95 Thesen setzt dann die eigentliche R. ein. Sie wurden zuerst in Plakatform lateinisch und deutsch gedruckt und bald darauf in Buchform in beiden Sprachen verbreitet. Der Kampf wird anfangs, solange er sich nur unter den Theologen

abspielt, in lateinischer Sprache geführt, bald jedoch setzt sich mit der Absicht, journalistisch auf die Masse zu wirken, die deutsche Sprache durch. Zu Luthers ersten bedeutenderen Schriften, die im Anschluß an den Ablaßstreit entstanden, gehört der 'Sermon vom Ablass und der Gnade' (1518). Der erste Gegner auf dem Felde des Streitschriftenkampfes ist — wenn man von der unbedeutenden Kontroverse mit Tetzels, dem der Frankfurter Professor Konrad Wimpina die 105 Gegenthesen lieferte, sowie von einem zunächst nur handschriftlich ausgefochtenen ersten Zusammenstoß mit Eck absieht — der päpstliche Funktionär Silvester Prierias. Dieser letztere schlägt bereits in diesem Anfangsstadium des lateinisch geführten Kampfes jenen persönlichen, haßerfüllten Ton an, den ihm Luther reichlich, allzureichlich zurückgab, und der in der Folgezeit immer mehr in seinen Kampfschriften hervortritt und zum Kennzeichen der ganzen Reformationsliteratur wurde. Unter den Schriften der nächsten Zeit ragen dann die '*Acta Augustana*', die offizielle Relation über die Verhandlungen mit Cajetan in Augsburg, hervor. Die Leipziger Disputation von 1519 verursachte eine neue Welle von Streitschriften. Die Leipziger Professoren Dungersheim von Ochsenart und Hieronymus Emser sind neben Johann Eck die hauptsächlichsten Kontrahenten Luthers in diesem Kampfe. Von Bedeutung sind dann die Schriften, die Luther aus demselben Anlasse mit den Löwener und Kölner Theologen wechselte. Alle diese Kämpfe werden natürlich lateinisch geführt. Zu diesen Gegnern gesellte sich dann der Leipziger Franziskaner Augustin Alvelde, gegen dessen Angriffe sich Luthers Broschüre 'Von dem Papsttum zu Rom wider den hochberühmten Romanisten zu Leipzig' (1519) richtet. Von hier ab hat die deutsche Sprache im Reformationskampfe durchaus den Vorrang. Das Jahr 1520 brachte dann die drei großen in zahlreichen Auflagen und Nachdrucken verbreiteten Reformationsschriften 'An den christlichen Adel', 'Von der babylonischen Gefangenschaft der

Kirche' und 'Von der Freiheit eines Christenmenschen' (die beiden letzteren lateinisch und deutsch). Dazwischen erfolgte die Veröffentlichung der Bannbulle '*Exurge domine*', der Luther mit einer Reihe von Schriften entgegentrat, unter denen die Broschüre 'Von den neuen Eckischen Bullen und Lügen' (gegen Eck, den Verbreiter der Bulle gerichtet), die lateinische Schrift '*Adversus execrabilem Antichristi bullam*' und ihre deutsche Bearbeitung 'Wider die Bulle des Entchrist' und die 'Appellation an ein Konzil' die bedeutendsten sind. Das Jahr 1521 hebt an mit einer heftigen Flugschriftenfehde zwischen Luther und Emser. Sie knüpft an Emser's Gegenschrift gegen den Christlichen Adel, 'Wider das unchristliche Buch M. Luthers an den deutschen Adel' an. Die Titel der Schriften: 'An den Bock zu Leipzig' (mit Anspielung auf den Bock, den Emser im Wappen führte und seinen Schriften beizugeben pflegte), 'An den Stier zu Wittenberg', 'Auf des Bocks zu Leipzig Antwort', 'Auf des Stiers zu Wittenberg wütende Replica', 'Antwort auf das überchristliche, übergeistliche und überkünstliche Buch Bock Emser's' lassen hinlänglich erkennen, in welchem Tone der Streit geführt wurde. Aus all dieser Tätigkeit wurde Luther herausgerissen durch die Vorladung vor den Reichstag zu Worms, wo er selbst das entscheidende Wort über sein Reformationswerk sprechen sollte.

§4. Bisher hatte Lutherseigene Feder die R. beherrscht. So wie jedoch mit den Jahren 1520 und 1521 Luthers Sache zur Sache des ganzen Volkes wurde, so setzte seit dem Reichstage von Worms die erste Hochflut von Flugschriften bekannter und anonymen Verfasser ein. Über den Verlauf der Reichstagsverhandlungen berichten eine große Menge von Flugschriften, weitaus die meisten im lutherischen Sinne. Sie sind ein Zeichen für das lebendige Interesse, das dieser folgeschwere Reichstag in Deutschland auslöste. Die bedeutendste dichterische Gestalt dieser Frühzeit ist Ulrich von Hutten. Er hatte schon seit 1519 sein elegantes Latein in den Dienst des Kampfes

gegen römische Mißwirtschaft gestellt und namentlich den Kardinal Cajetan aufs heftigste angegriffen; die vier hauptsächlichsten Streitdialoge (*Febris I, Febris II, Vadiscus, Inspicientes*) übersetzte er jetzt in ein kerniges, etwas ungefügtes Deutsch und gab sie als 'Gesprächbüchlein' (Feber das erst, Feber das ander, Wadiscus oder die römische Dreifaltigkeit, Die Anschauenden) 1521 heraus, das den Anstoß zu der ganzen reichen Dialogliteratur der Folgezeit gab. Daneben stehen seine Streitgedichte, allen voran die 'Klag und Vermahnung gegen den übermäßigen und unchristlichen Gewalt des Papsts zu Rom' und die 'Klag über den Lutherischen Brandt zu Mentz' (gegen die Verbrennung von Luthers Büchern zu Mainz), mit welch letzterem Gedicht (1520) er den Bruch mit seinem Gönner, dem Erzbischof Albrecht, besiegelte. Die Bulle 'Exurge domine' gab er mit Anmerkungen heraus, die dazu bestimmt waren, den Bannfluch gegen Luther in seiner Haltlosigkeit darzulegen und lächerlich zu machen. Hutten ist typisch für die Wendung der gelehrten Kreise von der lateinischen zur deutschen Sprache unter dem Einfluß der Reformation. Er rechtfertigt diesen für einen Humanisten so ungewöhnlichen Gebrauch der '*lingua vernacula*' mit den bekannten Versen:

Latein ich vor geschrieben hab,
Das war eim jeden nit bekannt;
Jetzt schrei ich an das Vaterland,
Teutsch Nation in ihrer Sprach,
Zu bringen diesen Dingen Rach!

Hutten war ein Mann von außerordentlicher dichterischer und journalistischer Begabung. Sein Wirken für die Reformation, wenngleich nicht immer glücklich in Form und Wirkung, ist von einem hohen sittlichen Ernste getragen, und der Wunsch P. Kalkoffs, das Bild seiner menschlichen Erscheinung und die Meinung von seiner schriftstellerischen Bedeutung zu zerstören, ist trotz des großen Aufwands an Wissen und trotz einzelnen zutreffenden Feststellungen doch im ganzen so unzureichend begründet, daß er auf die Dauer wohl wenig Anhänger finden dürfte.

Neben Huttens Gesprächbüchlein stehen die 'Fünfzehn Bundesgenossen' von Johann Eberlin von Günzburg, die reformationsbegeisterten Schriften des Ritters Hartmut von Cronberg, des getreuen Kampfgenossen Sickingen in seiner unglücklichen Trierer Fehde, des später als Mathematiker bedeutsam hervorgetretenen ehemaligen Eßlinger Augustiners Michael Styfel, des wie Hutten in Sickingens Schutze auf der Ebernburg weilenden ehemaligen Franziskaners Heinrich Kettenbach und die Dialoge des Eislebener Augustiners Kaspar Gütthel. Sickingen selbst, den Hutten für die Sache der Reformation begeistert hatte, griff gelegentlich selbst zur Feder, um in einem öffentlichen Sendschreiben an seinen Vetter Dietrich von Hendschuchshausen seine Stellungnahme zu verteidigen, und ließ es sich gern gefallen, daß Hutten ihn in seinen Dialogen auftreten ließ. Zu den glänzendsten Satiren der Reformationszeit gehört der lateinische, bereits an der Grenze des Dramas stehende Dialog '*Eccius dedolatus*' (1520). Das Werk, das lange Zeit Wilibald Pirckheimer zugeschrieben worden ist und als dessen Verfasser Paul Merker mit überzeugenden Gründen Nicolaus Gerbelius nachgewiesen hat, erinnert in der vis comica an Erasmus' *Encomion moriae* und an die *Epistolae obscurorum virorum*. Es ist eine überaus heftige, ganz persönlich gehaltene Satire gegen Johann Eck, den Verbreiter der Bannbulle '*Exurge Domine*'. Eine besondere Erwähnung verdient endlich das im Mai 1521 erschienene '*Passional Christi und Antichristi*', eine satirische Bilderreihe von Lucas Cranachs Hand, an deren Auswahl und Zusammenstellung Luther aller Wahrscheinlichkeit nach beratenden Anteil genommen hat. Das hochbedeutende Werk leitet die Reihe bildlicher Darstellungen ein, mit denen Cranach das Reformationswerk bis zu Luthers Tode begleitete.

§ 5. Von den literarischen Gegnern der Reformation ist der weitaus bedeutendste der Straßburger Franziskaner Thomas Murner. Durch seine Narrensatiren im Stile Brants und durch seinen unerquick-

lichen Streit mit Wimpheling, gegen den er die Zugehörigkeit des Elsaß zu Frankreich verteidigte, bereits als begabter Dichter und gleicherweise als unsympathische, streitsüchtige Persönlichkeit bekannt, nahm er im Jahre 1520 den Kampf gegen Luther auf. Er begann mit einer 'Christlichen und brüderlichen Ermahnung zu dem hochgelehrten Doctor Martino Luther'. Hervorzuheben ist aus der Reihe seiner Kampfschriften eine Gegenschrift gegen Luthers Deutschen Adel, 'An den großmächtigsten Adel deutscher Nation', deren furchtbar unbehilfliche Prosa in bemerkenswerter Weise gegen Luthers leichtflüssigen Stil absticht. Sie erschien bereits 1520, also unmittelbar nach Luthers Schrift und noch vor der Emserschen Gegenschrift, die den Streit Luthers und Emsers hervorrief. Die bedeutendste antireformatorische Satire ist Murners Gedicht 'Von dem großen Lutherischen Narren, wie ihn Doctor Murner beschworen hat' (1522). Es nimmt den Kunststil des Brantschen Narrenschiffs, den Murner in der 'Narrenbeschwörung' und den andern Narrendichtungen weitergebildet hatte, wieder auf. Bemerkenswert ist, daß Murner hier die Entwicklung voraussagt, die dann im Bauernkrieg wirklich eingetreten ist. Das Gedicht ist zum Teil eine Antwort auf Eberlins 'Fünfzehn Bundesgenossen'.

Die Anhänger der Reformation stützten sich mit Wut auf diesen ihren bedeutendsten Gegner und wußten seine menschlichen Schwächen schonungslos auszunutzen, während Luther selbst ihn nur nebenher in der Polemik gegen Emser mit abtat, ohne sich sonst weiter mit ihm einzulassen. Der umfangreiche, inhaltlich hochbedeutende anonyme Dialog 'Karsthans' (1520), der lange Zeit irrtümlicherweise Hutten zugeschrieben worden ist und als dessen Verfasser der letzte Herausgeber Burckhardt den Schweizer Humanisten Vadianus vermutet, steht unter den Satiren gegen Murner an erster Stelle. Es war an sich ein billiger Witz, den Namen Murner zu Murnnarr zu verdrehen und den Mann mit einem Katzenkopf bildlich darzustel-

len und ihn als fauchenden Kater auftreten zu lassen. Aber dieser Witz des Karsthansdialogs wurde in den folgenden Jahren geradezu zum stehenden Symbol. Die Bedeutung dieses Dialogs beruht jedoch in erster Linie darauf, daß hier der Bauer nicht als lächerliche Figur erscheint, als welche er seit Neithart von Reuenthal durch das ganze MA. geht und im Fastnachtspiel seine stehende Rolle hat, sondern als der ehrenfesteste, glaubensstarke Vorkämpfer der Reformation. Diese Rolle spielt er von jetzt ab ständig in der Dialogliteratur, in der er mit seiner unerschütterlichen Bibelkenntnis und seiner evangelischen Frömmigkeit die unwissenden und sittenlosen Mönche und Pfaffen mit Leichtigkeit überwindet. Es ist dies ein Symbol für den sozialen Charakter der Reformation, und der Bauernkrieg, in dem sich das aufständische Landvolk auf Luthers Lehre berief, wirft hier bereits seine Schatten voraus. Über das historische Urbild des Karsthans vgl. Schottenloher *Flugblatt und Zeitung* S. 85.

Aus der Hochflut der Dialoge und Streitschriften in Vers und Prosa bieten die großen Sammelwerke von Schade und Clemen eine reiche Ernte. Der bekannte 'Courtisan und Pfründenfresser' gehört zu den ältesten Gedichten dieser Gattung. Zu den frühesten Schriften gehört auch die interessante Kampfschrift 'Das (!) Wolfsgesang' (1520). Zwei Jahre jünger ist die bedeutsame Verssatire 'Das Kegelspiel'. An den Titel des Karsthans lehnt sich der 'Neue Karsthans' an, der den Bauern im Gespräche mit Sickingen vorführt. Mit Sickingen befaßt sich auch der unmittelbar nach seinem tragischen Ende erschienene Dialog 'Sickingen an der Himmelspforte' (1523). Der Reformation günstig verhielt sich auch der Basler Drucker und Fastnachtspieldichter Pamphilus Gengenbach. Aus seiner Presse und wohl auch aus seiner Feder stammt der bemerkenswerte Dialog 'Wie der heilige Vater Papst Hadrian VI. zu Rom eingegriffen' (1522), der in einem Gespräch zwischen einem Abt, einem Courtisanen und dem Teufel den Regierungsantritt

des neuen 'Reformpapstes' glossiert. Neben Gengenbach ist sein Schweizer Landsmann Niclas Manuel mit seinen Fastnachtspielen zu nennen.

§ 6. Alle diese Flugschriften sind auch wegen ihrer äußeren Form bemerkenswert. Sie zeigen meist entweder einen auf den Inhalt bezüglichen Holzschnitt oder stellen den Titel in eine kunstvolle Holzschnittumrahmung, die oft der betreffenden Druckoffizin eigentümlich ist. Luthers Reformationsschriften bringen in einer ganzen Reihe von Drucken das Bild des Reformators in der Mönchskutte, Hut- und Gesprächsbüchlein hat ein reich mit Bildwerk ausgestattetes Titelblatt, der Karsthans, das Kegelspiel und zahllose andere bilden die redenden und handelnden Personen in rohen Holzschnitten ab, und die ornamentaln Titeleinfassungen sind buch- und kunstgeschichtlich von hoher Bedeutung. Sie bieten der Forschung noch ein weites Feld der Tätigkeit.

§ 7. Während in den Jahren 1521 und 1522 diese Kampfschriften den Büchermarkt füllten, saß Luther auf der Wartburg und vollendete die Übersetzung des Neuen Testaments. Sie erschien im September 1522 (die sog. Septemberbibel) und bereits im Dezember desselben Jahres wurde ein Neudruck notwendig (Dezemberbibel). Auf katholischer Seite setzte ihr Emser ein „rechtgläubiges“ deutsches Neues Testament entgegen, das aber nur eine leichte Überarbeitung des lutherischen Textes darstellt. Die einzelnen Abschnitte des Alten Testaments erschienen dann im Laufe des folgenden Jahrzehnts, und 1534 konnte Luther endlich die gesamte Bibel, bei Luft in Wittenberg gedruckt, vorlegen. Die Lutherbibel ist auf die Entwicklung der Sprache von maßgebendem Einfluß gewesen, für die Geschichte der Dichtung ist sie insofern von Bedeutung, als die allgemeine Verbreitung der Bibel zu einer Zunahme der biblischen Stoffe in der dramatischen und erzählenden Dichtung führte. Im übrigen gehört die Bibelübersetzung ebenso wie Luthers zahlreiche exegetische Schriften in die Geschichte der Theologie.

Neben der Bibelübersetzung begann Luther auf der Wartburg seine Kirchenpostille, die vorbildliche Predigtsammlung der protestantischen Kirche. Unter den sonstigen Gelegenheitschriften der Wartburgzeit ist die gegen die *'Bulla coenae domini'* gerichtete Schrift mit dem bezeichnenden Titel 'Die Bulla vom Abendfressen des allerheiligsten Herrn, des Papstes' zu nennen. Die Tätigkeit der Schwarmgeister in Wittenberg veranlaßte ihn zur Rückkehr von der Wartburg. Der evangelische Radikalismus, der hier zum ersten Male auftritt und, aus Luthers Werk hervordachsend, dieses zu zerstören droht, hat in Karlstadt, dem ehemaligen Kampfgenossen Luthers von der Leipziger Disputation, seinen hervorragendsten literarischen Vertreter. Luther bändigte diesen Radikalismus durch die Acht Sermonen gegen die Schwarmgeister, die bald danach ohne Luthers Zutun im Druck erschienen und dann von ihm in der Schrift 'Von beider Gestalt des Sakrament zu nehmen' verarbeitet wurden. Die nächste Tätigkeit Luthers ist der Aufrichtung des evangelischen Gottesdienstes gewidmet. Diesen Bemühungen dienen die Schriften 'Vom Mißbrauch der Messe', 'De votis monasticis' (diese beiden schon auf der Wartburg verfaßt, aber erst 1522 veröffentlicht) und 'Wider den falsch genannten geistlichen Stand', sowie mehrere Schriften über Ehe und Zölibat. In demselben Jahre erschien noch das weitverbreitete 'Betbüchlein'.

Nach der Rückkehr von der Wartburg fand Luther neben seiner sonstigen vielfachen Tätigkeit noch Zeit, sich in verschiedene heftige Polemiken einzulassen. In erster Linie steht der Streit mit König Heinrich VIII. von England, der 1521 eine *'Assertio septem sacramentorum'* als Gegenschrift gegen die 'Babylonische Gefangenschaft' hatte erscheinen lassen. Mit aller ihm zur Verfügung stehenden Grobheit fuhr Luther 1522 in der Schrift *'Adversus Henricum, regem Angliae'* gegen den gekrönten Gegner los. Die beiderseitigen Streitschriften erschienen bald darauf auch in deutscher Sprache. Von den sonstigen Kampfschriften dieser Zeit

sei ein neuer Waffengang mit Cochlaeus genannt (*'Adversus armatum virum Coeleum'* [1523]), sowie die Schrift 'Wider den neuen Abgott und alten Teufel, der zu Meissen soll erhoben werden', ein Angriff von beispielloser Heftigkeit gegen die von Herzog Georg eifrigst betriebene Kanonisierung des Bischofs Benno von Meissen. In demselben Jahre veröffentlichte Luther die Beschreibung einer angeblich zu Freiberg zur Welt gekommenen Mißgeburt, des Mönchskalbes, das Cochlaeus, Emser u. a. als ein Abbild Luthers gedeutet hatten. Luther drehte den Spieß um und deutete das Monstrum als ein greuliches Abbild des verkommenen Mönchtums. Das Pamphlet erschien zusammen mit Melanchthons 'Papstesel', der Deutung einer angeblich in Rom 1492 gefundenen fürchterlichen Mißgeburt, die ein Abbild des Papsttums darstellen sollte. Die Bilder der beiden Monstra, die der Doppelschrift beigegeben sind, stammen von Lukas Cranach.

§ 8. Unterdessen ging die Flut der Reformations-Flugschriften in verstärktem Maße weiter. In erster Linie ist jetzt Hans Sachs zu nennen mit seinem bekannten allegorischen Gedicht 'Die Wittenbergische Nachtigall' und mit seinen vier Reformationsdialogen (1524), deren gewandte Sprache es bedauern läßt, daß der Dichter die Prosaform nicht weiter angewendet hat. Eine vereinzelte Erscheinung ist die eindrucksvolle dramatische Satire 'Ein Tragoedia oder Spiel, gehalten in dem Königlichen Saal zu Paris'. Zwei bedeutende Flugschriften sind ferner der '*Triumphus veritatis*' von Hans Heinrich Freiermut (der Name ist wahrscheinlich ein Pseudonym), und die 'Lutherische Strebkatze', eine anonyme Satire gegen alle Feinde Luthers, in Form einer gereimten Wechselrede mit prosaischer Einleitung. Alle diese Schriften stammen aus dem Jahre 1524.

§ 9. Einen Wendepunkt bedeutet das Jahr 1525, das Jahr des Bauernkriegs. Mit ihm findet die erste Phase der Reformation ihren Abschluß. Die Verquickung des agrarischen Kommunismus der aufständischen Bauern mit Luthers Lehre kommt

naturgemäß auch in der Literatur, die er zeitigte, zum Ausdruck. Die Einleitung bilden die 'Zwölf Artikel der Bauern', die zunächst von Luther nicht ohne Wohlwollen aufgenommen wurden. Als aber der Bauernkrieg sich in ein sinnloses Morden und Brennen auflöste, wandte er sich ganz entschieden von den wildgewordenen Banden ab und empfahl in der Schrift 'Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern' den Fürsten und Herren, die Aufrührer totzuschlagen wie tolle Hunde. Der religiöse Fanatismus zeigte sich besonders bei den Aufständischen in Thüringen unter der Führung Thomas Münzers, dessen Schreibart in Luthers Flugschrift 'Ein schrecklich Geschicht und Gericht Gottes von Thomas Münzer' zu erkennen ist, in der zwei Manifeste des Fanatikers wiedergegeben sind.

§ 10. Vom Jahre 1525 an beginnen die Welthändler der hohen Politik mehr und mehr in den Vordergrund zu treten, und die Reformation wird zu einem untrennbaren Teil der Reichspolitik. In der Tagesliteratur tritt die Historische Flugschrift, jener Vorläufer der Zeitungen, immer mehr hervor. Diese Flugschriften können nur insofern der R. zugezählt werden, als sie Ereignisse behandeln, die mit der Reformation in Zusammenhang stehen, so vor allem die schon erwähnten zahlreichen Relationen vom Wormser Reichstage, die Darstellungen von Sickingens Ende (Caspar Sturms 'Warlicher Bericht, wie von den dreien Kurfürsten . . . Franz von Sickingen überzogen' . . . 1523), die überaus reiche Flugschriftenliteratur zum Bauernkrieg, die Anklage- und Rechtfertigungsschriften in den aufsehenerregenden Packschen Händeln usw. In die allgemeine Geschichte gehören dagegen die zahlreichen Anzeigen, Berichte, Relationen usw., die bereits im 15. Jh. einsetzen und unter denen die Bezeichnung 'Zeitung' (zum erstenmal 1505 'Neue Zeytung aus Presillig Landt') rasch die Oberhand gewinnt. Eine besonders bedeutende Rolle spielen in dieser Literatur die Schlacht bei Pavia (1525), der 'Sacco di Roma' von 1527 und die Türkenkriege,

zu denen auch Luther in der 'Heerpredigt wider die Türken' das Wort nimmt. Es gibt kein geschichtliches Ereignis, aber auch keine lokale Begebenheit, Feuersbrunst, Wassernot, Mißgeburt, Kometenerscheinung, Mordtat, Hinrichtung, die nicht in solchen 'Zeitungen' ihren Widerhall fände. Und neben diesen Berichten in Prosa kommen auch gereimte 'Zeitungen' vor, die im Grunde nichts weiter sind als historische Volkslieder. Diese letztere Gattung begleitet gleichermaßen die geschichtliche Entwicklung durch das ganze 16. Jh.

Eine Brücke von den Zeitungen zur eigentlichen R. bilden die lutherischen Martyrologien, Berichte von den ersten Blutzeugen der Reformation. Als solche sind zu nennen Leonhard Käser in Schärding in Österreich, dem Luther eine Trostschrift widmete, und Heinrich von Zütphen in Meldorf in Holstein, dessen grausame Abschachtung Luther selbst beschrieben hat ('Die recht wahrhaft und gründlich Histori... von Bruder Heinrich inn Diethmar verprent'. 1525). Auch das historische Lied ist hier vertreten in Luthers Lobgesang auf die beiden Brüsseler Augustiner Esch und Voes, die als Bekenner seiner Lehre den Scheiterhaufen bestiegen.

§ 11. Luthers Hauptsorge galt nach wie vor dem Ausbau des evangelischen Gottesdienstes. 1524 erschien sein erstes Gesangbuch, das 'Erfurter Enchiridion', das die Grundlage des evangelischen Kirchengesanges geworden ist. In demselben Jahre erschien die für die Schulgeschichte wichtige Schrift 'An die Ratsherren aller Städte, daß sie christliche Schulen aufrichten sollen', sowie die überaus heftige Kampfschrift 'Vom Greuel der Stillmesse'. Die Hauptschrift zur kirchlichen Neuordnung ist die 1525 geschriebene, 1526 erschienene 'Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes'. Der Befestigung der Kirchenlehre dient dann der Große und Kleine Katechismus vom Jahre 1529. In dogmatischer Hinsicht steht in den folgenden Jahren die Auseinandersetzung Luthers mit der Schweizer Reformation Zwinglis im Mittelpunkt

des Interesses. Zwingli hatte, von Luther angeregt, seit 1521 den Kampf gegen die römische Kurie aufgenommen und zahlreiche reformatorische Schriften ausgehen lassen. Luther aber sah in dem humanistisch gebildeten Manne nur einen Gesinnungsgenossen Karlstadts und betrachtete ihn mit unverhohlenem Mißtrauen. In der Frage der Bedeutung des Abendmahls schieden sich die Geister der beiden. Zwingli legte 1525 seinen Standpunkt in der Schrift '*De vera et falsa religione*' fest, und im Jahr darauf deutsch in der 'Klaren Unterrichtung vom Nachtmahl Christi'. Luthers Antwort waren drei Predigten, die ohne sein Zutun 1526 als 'Sermon von dem Sakrament des Leibes und Blutes Christi, wider die Schwarmgeister' erschienen, und 1527 sein Buch 'Daß die Worte Christi „Das ist mein Leib“ noch feststehen, wider die Schwarmgeister'. 1528 erschien dann das Hauptwerk 'Vom Abendmahl Christi, Bekenntnis Mart. Luther', das sog. Große Bekenntnis vom Abendmahl. Auf Zwinglis Seite standen die süddeutschen Reformatoren Johann Oecolampadius und Martin Butzer, und eine ihm ähnliche Stellung nahm der Schlesier Caspar Schwenkfeld ein. Auf Luthers Seite stand dagegen der Mann, der neben Melancthon sein getreuester Mitarbeiter in Wittenberg war, Johann Bugenhagen, während Melancthon, der feine Humanist, trotz seiner zur Schau getragenen ablehnenden Haltung innerlich vielleicht mehr geneigt war, Zwingli nachzugeben, als er nach außen erkennen ließ. Die Bemühungen des Landgrafen Philipp von Hessen, die Streitenden zu versöhnen, hatten nur einen sehr unvollkommenen und ganz vorübergehenden Erfolg auf dem Marburger Gespräch 1529 in den von Luther entworfenen 'Marburger Artikeln'. Der Abendmahlstreit brach sehr bald von neuem los und konnte auch durch die Wittenberger Concordie von 1536 nur für eine kurze Weile gebannt werden. Die Kampfschriften zum Abendmahlstreit bilden eines der unerquicklichsten Kapitel in der Geschichte der R.

§ 12. Die wichtigsten politischen Ereign-

nisse dieser Jahre sind die beiden Speyerer Reichstage von 1526 und 1529. Dem ungünstigen Bescheid des letzteren begegneten die evangelischen Stände mit einer Protestschrift, auf Grund deren den Unterzeichnern der seither übliche Name 'Protestanten' beigelegt wurde. Von grundlegender Bedeutung endlich ist der Augsburger Reichstag von 1530 mit der Überreichung der 'Augsburgischen Konfession' (Confessio Augustana), der anerkannten Bekenntnisschrift der lutherischen Kirche. Sie stammt aus Melanchthons Feder; Luther überließ dem Freunde die Ausarbeitung, da er fürchtete, daß er den maßvollen Ton, der in diesem Falle angebracht war, nicht würde treffen können. Von katholischer Seite erschien alsbald eine 'Confutatio', der Melanchthon wiederum eine 'Apologia Confessionis' entgegensetzte. Beide Schriften, Konfession und Apologie, sind lateinisch und deutsch in zahlreichen Ausgaben und Auflagen erschienen. Während der Augsburger Verhandlungen hielt sich Luther auf der Feste Koburg auf und ließ von hier eine Reihe Schriften ausgehen, von denen der 'Sendbrief vom Dolmetschen', eine Rechtfertigung seiner Übersetzer Tätigkeit, am bemerkenswertesten ist. Daß das Lied 'Ein feste Burg' hier entstanden sei, ist eine Legende; in Wirklichkeit ist es einige Jahre früher gedichtet, das Jahr läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

§ 13. Das Jahr 1530 bedeutet einen neuen Abschnitt in der R. Die Kirche Luthers und ihre Lehre ist begründet; sie tritt als eine gegebene Macht in die Weltpolitik ein, und es handelt sich nur mehr darum, wieweit sich diese Macht ausbreiten oder zurückgedämmt werden kann. Die R. spiegelt diese Entwicklung deutlich wider. Die Hochflut der Dialoge und Streitschriften ebbt merklich ab. Nach wie vor steht Luther im Mittelpunkt der literarischen Produktion. Neben ihm wirken und schaffen seine Mitarbeiter Amsdorf (der spätere erste „evangelische“ Bischof von Naumburg), Bugenhagen (Doktor Pomeranus, der Übersetzer der Lutherbibel ins Niederdeutsche), Justus

Jonas (Verdeutscher zahlreicher lateinischer Schriften Luthers), Bernhardi (nach seinem Geburtsorte Feldkirchen genannt), Georg Spalatin (der erste Geschichtsschreiber der Reformation und Biograph der sächsischen Kurfürsten), Caspar Cruciger (Luthers Begleiter auf den verschiedenen Religionsgesprächen), und vor allem der Treueste der Treuen, Melanchthon, der 'Praeceptor Germaniae'. Ferner ist von den Reformatoren der übrigen deutschen Länder vor allem der Württemberger Brentz zu nennen. Auch Männer aus Luthers Gefolgschaft, mit deren Verhalten er nicht einverstanden sein konnte, sind hier zu erwähnen: Cordatus und Schenk, die gegen Cruciger und Melanchthon zu intrigieren versuchten, und vor allem Johann Agricola, nach seinem Geburtsorte auch Dr. Eisleben genannt, der Führer der „Antinomisten“, der erste protestantische Hofprediger des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, der eine noch halb katholisch gefärbte Reformation in seinem Lande einführte. Luther bezeichnete Agricola, den 'Dr. Grickel', kurzerhand als einen Hanswurst und sagte, als der Kurfürst Joachim ihn nach Berlin berief: 'Große Narren müssen große Schellen haben'. Die Schriften aller dieser Männer sind, wenn auch zum Teil deutsch geschrieben, doch in erster Linie für geistliche Kreise bestimmt und wenden sich nicht so sehr an die Masse des Volkes. Daneben lebt natürlich die Kampfschrift alter Art noch immer weiter. Auf der Feste Koburg schrieb Luther den 'Widerruf vom Fegfeuer', einen Angriff auf diese wichtige Lehre der katholischen Kirche, und das Jahr 1533 brachte die heftige Schrift 'Von der Winkelmesse und Pfaffenweihe'. Luthers Polemik wird überhaupt immer gröber und bitterer und erreicht ihren Höhepunkt in der Streitschrift gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig, einen der heftigsten Gegner der Reformation, 'Wider Hans Worst' (1541), die die Krönung eines seit längerer Zeit geführten Flugschriftenstreites zwischen Herzog Heinrich und den Kurfürsten von Sachsen und Hessen

bildet, und vor allem in den kurz vor Luthers Tode erschienenen Schriften 'Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestift' und der 'Abbildung des Papsttums', einer Bilderreihe von Lukas Cranach, mit Versen von Luther, ein unendlich vergrößertes Seitenstück zum Passional Christi und Antichristi, ungefähr das Unflätigste, was die ganze R. hervorgebracht hat. Daß aber Luther nicht ausschließlich in dieser Art des Kampfes aufging, beweist die 1544 erschienene Sammlung seiner Hauspredigten, die sog. 'Hauspostille', das Seitenstück zur Kirchenpostille von 1521. Mit Luthers Person beschäftigt sich aber auch die Polemik seiner Gegner. Bereits im Jahre 1529 erschien Cochlaeus' Satire '*Lutherus Septiceps*' (auch in deutscher Sprache 'Sieben Köpfe Martini Luthers'), mit einem bemerkenswerten Titelbild, das Luther mit sieben Köpfen als siebenfachen Verderber darstellt. Von demselben Cochlaeus stammt das 'Bockspiel Martini Luthers', eine Satire nach Art der Fastnachtspiele (1531). Das Jahr 1528 brachte dann die in dramatischer Form gehaltene lateinische '*Monachopornomachia*' des Wittenberger relegierten Studenten Simon Lemnius, der gemeinste, pöbelhafteste Angriff, der je gegen Luther gerichtet worden ist.

§ 14. Bemerkenswert ist aus den dreißiger Jahren das Aufflammen eines neuen gefährlichen Radikalismus in der Bewegung der Wiedertäufer, die in der Tragödie von Münster im Jahre 1535 ein grauenvolles Ende fand. Unter den literarischen Verfechtern des Täuferturns ist in erster Linie der Prediger Bernhard Rotmann zu nennen. Luther sah in der Wiedertäuferi eine Frucht Zwinglischer Lehren und wurde dadurch in seiner Abneigung gegen die Schweizer Reformation nur bestärkt.

Nur kurz erwähnt sei hier die dramatische Literatur, die schon im Schweizer Fastnachtspiel gelegentlich eine reformatorische Tendenz gezeigt hatte. Sie schwillt im Schuldrama, aber auch im Bürgerdrama seit 1530 gewaltig an und stellt sich oft in den Dienst des Reforma-

tionskampfes (so bes. Naogeorgs 'Pam-machius'). Man pflegt jedoch die dramatische Literatur nicht zur eigentlichen R. zu rechnen. Deshalb wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen.

§ 15. Die Literatur der Dialoge und Kampfgedichte, die in den dreißiger Jahren mehr zurückgetreten war, erlebte in den vierziger Jahren einen neuen Aufschwung. Der Brennpunkt einer maßlos groben Kampfliteratur ist der von Luther als Hans Worst angeredete Herzog Heinrich von Braunschweig. Die oben schon erwähnten Flugschriften, die zwischen den feindlichen Fürsten gewechselt wurden, strotzen von persönlichen Anschuldigungen und Angriffen. Eine große Anzahl anonymer Streitgedichte gegen den Herzog erschien während seines Kampfes mit den schmalkaldischen Fürsten, und noch mehr nach seiner Vertreibung aus seinem Lande. Im Bd. I von Schades *Satiren und Pasquillen* sind eine Reihe zum Abdruck gelangt. Im vordersten Treffen dieses Dichterkampfes gegen den Vielgeschmähten steht der als Dichter des Dramas vom verlorenen Sohn bekannte Burkard Waldis. Eine ähnliche Kampfnatur ist der bekannte Fabeldichter Erasmus Alberus. In seiner Jugend hatte er bereits in den Streit Luther-Emser mit zwei Gedichten an den Bock Emser eingegriffen. Er nimmt die Dialogform wieder auf in dem Gespräch zwischen Gott, Adam, Eva, Abel und Kain von der Schlangen-Verführung und Gnade Christi. Eine Kampfschrift gegen Papst Paul III. ist die 'Neue Zeitung von Rom, woher das Mordbrennen komme' mit dem angehängten Reimgespräch 'Ein neu Teu-deum laudamus vom Papst Paulo dem Dritten' (1541). Die bedeutende Kampfschrift Albers 'Der Barfüßermönche Eulenspiegel und Alcoran' (1542) versah Luther mit einer Vorrede. Eine Kampfschrift von maßloser Heftigkeit ist das Buch 'Wider die verfluchte Lehre der Carlstadter' (1553), das den Abendmahlsstreit in seiner ganzen Häßlichkeit noch einmal aufnimmt. Erasmus Alberus steht dann mit in vorderster Reihe im Kampfe gegen das Augsburger Interim, mit dem

der Kaiser Karl V. nach dem für die Evangelischen so unglücklich verlaufenen Schmalkaldischen Kriege das Religionsproblem in Deutschland aus eigener Machtvollkommenheit zu lösen suchte. Der Führer im Kampfe gegen das Interim ist jedoch der Kroat Flacius Illyricus, ohne Zweifel die temperamentvollste und interessanteste Persönlichkeit aus der Spätzeit der Reformation. Eine große Zahl von Dialogen, satirischen Flugblättern und Spottbildern gingen teils aus seiner Feder, teils unter seinem Schutze aus. Der Hauptgroll richtete sich gegen den Mitschöpfer des Interims, Johann Agricola, und als Verräter der evangelischen Sache wurde der Herzog Moritz von Sachsen angesehen, dem sein Abfall von dem Schmalkaldischen Bund die Kurwürde eingetragen hatte, und der sich jetzt zum Vollstrecker des Interims in der etwas weniger für die Evangelischen ungünstigen Form des Leipziger Interims machte. Das Hauptquartier des Kampfes gegen das Interim war Magdeburg, das infolge seines Widerstandes der Reichsacht verfiel. Herzog Moritz wurde zum Vollstrecker der Acht bestimmt und als Meister der Treulosigkeit benutzte er seinen Zug gegen Magdeburg, um seinen Abfall vom Kaiser vorzubereiten. Mit dem literarischen Kampfe gegen das Interim hängt aufs engste der ebenfalls von Flacius geführte Adiaphoristenstreit zusammen, der Kampf gegen die Theologen, die unter Vorantritt Melanchthons bereit waren, durch Entgegenkommen den Frieden zu erkaufen. Die Fürstenrevolution mit der Niederlage des Kaisers, dem Passauer Vertrag und dem Augsburger Religionsfrieden machte dann diese Kämpfe gegenstandslos. In dem Adiaphoristenstreit klingt die R. aus, die dreißig Jahre lang das deutsche Schrifttum beherrscht hatte.

Luther Werke. Erlanger Ausg. 67 Bde. 1826–57. 2. Aufl. Frankf. 1862 ff. (Erlangen-Frankfurter Ausg.) Dazu als Erg.: *Opera exegetica latina* 1829 ff. Weimarer Ausg. 1883 ff. (Im Erscheinen). J. K. Östlin *Martin Luther.* 5. Aufl. von G. Kawerau. Bd. 1. 2. 1903. (Grundlegende Lutherbiographie, enthält auch eine chronolog. Zusam-

menstellung seiner Schriften.) *Corpus Reformatorum* ed. E. C. G. Bretschneider (u. a.) Vol. 1 ff. 1834 ff. Hartfelder *Melanchthon als praecipuus Germaniae* 1889 (Mon. germ. paed. Bd. 7. Enthält die bisher vollständigste Zusammenstellung der Schriften M.s.) Ulr. v. Hutten *Opera* ed. Boecking Vol. 1–5. 1859–62. D. F. Strauß *Ulr. v. Hutten.* T. 1–3. 1858–60. Neu hrsg. v. O. Clemen 1914. P. Kalkoff *Ulrich v. Hutten und die Reformation.* Leipz. 1920. Ders. *Hutten's Vagantenzeit und Untergang. Der geschichtliche Ulrich v. Hutten und seine Umwelt.* 1923. (Vgl. die ausführl. Rezension von H. Holborn in DLZ. 1926 Heft 33.) G. o e d e k e *Grundriß* 2. Aufl. Bd. 2, Kap. 3–5 bes. § 133–135, 140. A. K u c z y n s k i *Thesaurus libellorum historiarum reformationis illustrantium.* Verzeichnis einer Sammlung von nahezu 3000 Flugschriften ... nebst Suppl. (T. O. Weigelscher Kat.) 1870–74. O. S c h a d e *Satiren und Pastille aus d. Ref.-Zeit* Bd. 1–3, 1856–58. *Vier Reformationsdialoge von Hans Sachs,* hrsg. v. Reinh. Köhler, 1858. K. E. Ph. Wackernagel *Das deutsche Kirchenlied.* 5 Bde. 1864–77 (davon bes. Bd. 2 u. 3). R. v. Liliencron *Die historischen Volkslieder der Deutschen.* 4 Bde. 1865–69. E. Weller *Die ersten deutschen Zeitungen* 1872 (Bibl. d. lit. Ver. III). *Flugschriften aus der Ref.-Zeit.* Nr. 1–18, 1877 ff. (In Neudr. dtr. Lit.-Werke d. 16. u. 17. Jhs.). O. Clemen *Beiträge z. Ref.-Gesch.* H. 1–3, 1900–03. *Zeitgemäße Traktate aus d. Ref.-Zeit,* hrsg. v. C. v. Kügelgen. H. 1–6, 1902–05. *Flugschriften aus d. ersten Jahren d. Ref.* hrsg. v. O. Clemen, Bd. 1–4, 1907–10. Fortges. u. d. T.: *Flugschriften a. d. Ref.-Zeit,* Bd. 5 ff., 1921 ff. P. Merker *Der Verfasser des Eccius dedolatus und anderer Reformationsdialoge* (Sächs. Forschungsinstitute in Leipzig, Neuere Philol., Neugermanist. Abt. H. 1.) 1923. K. Hagen *Deutschlands literar. u. relig. Verhältnisse im Ref.-Zeitalter* Bd. 1–3, 1843–44. Aug. Baur *Deutschland in den Jahren 1517–25, 1872.* H. Holstein *Die Ref. im Spiegelbilde d. dram. Lit. d. 16. Jhs.* 1886. Fr. v. Bezold *Geschichte der deutschen Reformation* 1890 (Onckens Allg. Gesch. III, 1). C. Lange *Der Papstesel* 1891. *Deutsche Reichstagsakten.* Jüngere Reihe Bd. 2, bearb. v. A. Wrede 1896 (Reichstag zu Worms). Joh. Luther *Die Tüteleinfassungen der Ref.-Zeit.* Lfrg. 1 ff. 1909 ff. Ders. *Aus der Druckerpraxis d. Ref.-Zeit* 1. 2. im Zbl. f. Bibl.-W. Jg. 27, H. 6, 1910; Jg. 31, H. 5/6, 1914. C. Kaulfuß-Diesch *Das Buch der Reformation* 1917. C. Schottenloher *Flugblatt und Zeitung* 1922. (Bibl. f. Kunst- u. Antiquitätensammler Bd. 21). W. Stammier *Von der Mystik zum Barock* 1927.

Kaulfuß-Diesch.

Refrain s. Kehrreim.

Regie und Regisseur. Die Regiekunst ist erst eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. In den früheren Zeiten beschränkte sich im allgemeinen die Tätigkeit eines Spielleiters auf das, was heute ein Inspektor am Theater zu tun hat, d. h. er sorgte für das rechtzeitige Auftreten der Schauspieler, für die nötigen Requisiten, die Geräusche und Vorgänge hinter der Bühne (Donner, Blitz, Schüsse usw.), den ordnungsgemäßen Aufbau der Szene. Im 18. Jahrhundert, der Zeit des Erwachens einer eigentlichen Theaterkunst, hatte z. B. in Mannheim und Weimar der Regisseur eine Art Direktionsstellvertretung und war mit der Repertoireaufstellung, der Rollenverteilung, auch mit Disziplinalgewalt betraut. Die großen Regisseure der letzten 100 Jahre, Heinr. Laube, Franz Dingelstedt, Herzog Georg und die Meininger, Rich. Wagner, Otto Brahm und Max Reinhardt, haben (der eine mehr unter Betonung sogenannter „Wortregie“ [Laube], der andere mit mehr Berücksichtigung des Szenischen [Meininger]), die Aufgabe der Regie darin sehen gelehrt, daß die Dichtung nach jeder Richtung hin ins Theatralische übersetzt und als Werk des Theaters lebendig gemacht werden muß, ohne daß der Regisseur seine Verantwortung gegen den Dichter übersehen durfte. Während er die Dichtung dem Publikum vermittelt, hat er für den Schauspieler zu sorgen und ihm alle nötigen Anweisungen zu geben, am besten so, daß er ihm, wenigstens andeutend, vorspielen kann. Im weiteren Sinne ist seine wichtigste Aufgabe, schauspielerische Kräfte zu entdecken (worin Laube groß war), ein Ensemble zu schaffen, ein abgetöntes Zusammenspiel aufeinander eingespielter Kräfte. Der Regisseur muß ein literarisch und kunstwissenschaftlich gebildeter, praktisch erfahrener Mann sein. Der Schauspieler ist deswegen als Regisseur nicht geeignet, weil er die Dinge von der Rolle her ansieht statt vom Gesamtorganismus des Werkes aus. Keinesfalls aber darf der Regisseur in dem von ihm inszenierten Stück mit-

spielen. Die Abneigung der Schauspieler gegen den geistig und wissenschaftlich gebildeten Spielleiter ist erkennbar in den Bezeichnungen „lateinischer“ oder „Dr.-Regisseur“. In den letzten Jahren ist der Regisseur den Dichtungen gegenüber, die er ganz gewiß in den Geist seiner Zeit übertragen soll, oft tyrannisch selbstständig und vergewaltigend vorgegangen, so daß man etwa Molières 'Tartuffe' (in Berlin), Schillers 'Räuber' (in Hamburg und Berlin) den 'Hamlet' (in Wien und Berlin) im modernen oder der Zeit entrückten Kostüm zu spielen gewagt hat.

Die dt. Regisseure sind seit 1910 zusammengeschlossen in der „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände“, an deren Spitze nach Dr. Carl Heine und Prof. Ferdinand Gregori jetzt Prof. Leopold Jeßner steht. Diese Vereinigung verfolgt künstlerische (und soziale) Ziele, die in ihrem Fachblatte 'Die Scene' behandelt werden. Bei ihrer großen Tagung i. J. 1925 hat diese Vereinigung das Thema in Referaten von Fachleuten behandeln lassen: 'Die schöpferische Tätigkeit des Regisseurs und seine Freiheit gegenüber dem Autor'. Für die Auffassung der Regie sind die Protokolle, abgedruckt in der 'Scene' (XV. Jahrg. 1925, Heft 6—8, S. 124 ff.), von dokumentarischem Wert. Zweifellos wird der extreme Standpunkt sehr bald wieder verlassen werden. Die tyrannische Herrschaft des Theaters, im besonderen des Regisseurs, über den Dichter hängt offenbar zusammen mit der Tatsache, daß diese Zeit keinen überragenden Dramatiker hervorgebracht hat.

Der Regisseur nimmt heute vielfach seinen Bildungsweg über die Universität, nachdem in Berlin, Frankfurt a. M., Greifswald, Kiel, Köln, München theaterwissenschaftliche Institute oder Seminare entstanden sind, die Wissenschaft und Praxis vereinigen. Diese Ausbildung wird heute auch von den Bühnenpraktikern als ein sinnvoller Weg bezeichnet, auf dem der angehende Regisseur für die (Wissen und Vielseitigkeit beanspruchende) Berufsarbeit vorbereitet wird, Theaterbegabung vorausgesetzt. Der geniale Re-

gisseur freilich wird (und soll) seinen eigenen Weg gehen dürfen. Aber im Wesentlichen ruht das Theater auf der stützenden Kraft begabter Fortarbeiter.

F. Walter *Archiv und Bibliothek des Großherzogl. Hof- u. Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839* I (1899) S. 196—270.
H. Knudsen *Heinr. Beck* 1912. S. 97—107.
K. Sommerfeld *Die Bühneneinrichtung des Kurf. Hof- u. Nationaltheaters in Mannheim unter Dalbergs Leitung 1778—1802* (Schr. d. Ges. f. Theatergesch. 36) 1927.
B. Th. Satori-Neumann *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung* 1922. S. 172—74, 234—47, 249—50.
H. Laube *Das Burgtheater* 1869.
C. Hagemann *Die Kunst der Bühne* 1922.
M. Alberti *Moderne Regie* 1912.
S. Jacobsohn *Max Reinhardt* 1922.
A. Tairoff *Das entfesselte Theater* 1923.
H. Knudsen *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland* 1926.

H. Knudsen.

Reigen (Reien) sind alte, von einer größeren Anzahl Tänzer gemeinsam geschrittene, gehüpfte oder gesprungene, fast immer mit Gesang begleitete Tänze, die besonders bei den Frühlings- oder Sommerfesten im Freien getanzt wurden.

Der Reie wird als eine Fortsetzung des alten germanischen Leichs (s. d. Art. *Leich*) angesehen. Das Substantiv ist im Ahd. nicht belegt, aber ein starkes, sonst nicht bezeugtes Verbum *rihan* „eine Reihe bilden“ läßt sich aus einer Glosse erschließen. Mhd. Bezeichnung sind *der reie* und *den reien springen*. F. Kluge führt das Wort auf afrz. *rais* „Tanz“ zurück und sieht in Reie wie Tanz eine höfische Modeentlehnung aus dem Beginn des 13. Jhdts.

Die geschichtliche Beschreibung alter Tänze und Spiele, die Zeugnisse der Dichter in ihren Dichtungen selbst, die Runkelsteiner Freske, die heute noch üblichen Volkstänze und das Kinderspiel deuten darauf hin, daß ein Vorsänger, der zugleich Vortänzer war — auch Vorsängerinnen werden erwähnt —, den Reigen anführte. Der Vortänzer trug in mhd. Zeit meist einen Leitstab, gelegentlich auch einen gefüllten Becher in der Hand oder auf dem Kopf. Sicherlich gab es verschiedene Formen des Reientanzes. Entweder wurde durch Anfassen eine lange

Reihe gebildet, die sich wohl auch zum Kreise schloß, oder die Tänzer tanzten in zwei Reihen aufeinander zu, oder aber sie standen paarweise hintereinander. Beim Reien wurde derb umgefaßt, wild gedreht und weit und hoch gesprungen — die Geistlichen warnen die Frauen immer wieder, zu hoch zu springen —, so daß „*herz, milz unde lebere umbe swanc*“ (Neidh.) und die Paare auch öfter zu Fall kamen. Geiger, Pfeifer und Trommler begleiteten den Tanz und leiteten ihn ein.

Bei Hofe wurde der Reie selten getanzt. Ergilt als ausgesprochen bauerischer Tanz im Freien. Er wird „gesprungen“, während der höfische Tanz „getreten“ wird. Der Tanz bei Hofe und dann im weiteren Sinne in der Stube ist das *hovelänzel*. Vom Reien geschieden werden der *springel-* oder *langedanz*. Dem Volke aus den Schlössern und Burgen zugeführte Wintertänze sind *govenanz* und *ridewanz*. Der Tanz auf der Tenne heißt *stadelweise*.

Die älteste, wenn auch lückenhafte Beschreibung eines mit Gesang begleiteten und durch Reigenführer und Vorsänger angeführten Volkstanzes liegt vor in den lateinischen Berichten über die Tänzer von Kölbigh.

E. Schröder *Die Tänzer von Kölbigh. Ein Mirakel des 11. Jhs.*, Zs. f. Kirchengeschichte XVII (1897), S. 94—164. G. Ehrismann *Gesch. der dt. Literatur* I (1918), S. 240—242.

In mhd. Zeit sind Reien besonders von Neidhart von Reuenthal und Ulrich von Lichtenstein gedichtet worden. (Über die literarische Beurteilung dieser Dichtungen siehe den Art. *Dörperliche Dichtung*.) Es sind bauerlich-volkstümliche Tanzlieder. In ihnen wird die Freude an der wiedererwachten Natur und am Tanze geschildert. Sie beginnen mit einem Natureingang. Weiterhin ist die Form dann lyrisch (Aufforderung zum Tanze) oder episch (Beschreibung einer Handlung) oder dramatisch (Gespräch). Wahrscheinlich haben die Reien Beziehungen zum Volkslied und zu alten Volkstänzen (Maitanz der Bauern, Schnadahüpfel).

Die mhd. Reien bestehen oft ganz aus Reimpaaren (a a b b usw.) oder sie werden wenigstens durch Reimpaare eröffnet. Die Strophe wird meist aus 5—10 Versen gebildet. Die Verse sind gewöhnlich rhythmische Vierer. Klingende Schlüsse überwiegen. Volksmäßiger war wohl der stumpfe Schluß. Über vier verschiedene Reime geht die Strophe meist nicht hinaus. Den Abschluß der Strophe bildet oft eine Waise.

Die höfische Form der Dreiteiligkeit ist dem volkmäßigen Reien fremd. Die ganze Reienform Neidharts geht auf die außerhöfischen volkmäßigen vierhebigen Vierzeiler zurück. Durch Weiterbildung kommt es aber auch in der Reienstrophik zu stolligen, höfisch-minnesängerischen Formen.

Nach den (nicht überzeugenden) Ausführungen von Müller-Blattau (a. a. O.) soll in den Reigen $\frac{4}{4}$ -Takt und $\frac{3}{4}$ -Takt als Unterschied zwischen Schreiten und Singen wechseln. Neocorus beschreibt in seiner Chronik, wie die Dithmarschen ihren „langen“ Tanz als „Trymmcken-Dantz“ und als „Springel-Dantz“ (nach diesen zwei Arten?) tanzen. Die alte Reigenform im $\frac{4}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt erscheint nach Müller-Blattau dann als Allemande, die in „langer Reihe“ in $\frac{3}{4}$ -Takt getanzt wurde mit dem Akzent auf dem 3. (?) Viertel. Sie geht allmählich in die Kunstmusik über. Dem Volke bleibt die Weise im $\frac{3}{4}$ -Takt als Paartanz, „Deutscher“ oder „Schwäbischer“ oder „Ländler“ oder als gesungene Tanzeinleitung (Schnaderhüpfel).

Im 16. Jh. wurde der alte Reigentanz und das Reiensingen besonders von den Calvinisten bekämpft. Der Reien wurde in dieser Zeit durch den Biparentanz, den Paartanz verdrängt. Noch am Ende des 18. Jhs. wurden auf dem Lande gewisse altertümliche Tänze mit langsamen Bewegungen „Reien“ genannt.

DWB. VIII, S. 642—651. A. Bielschowsky *Geschichte der dt. Dorfpoesie im 13. Jh. I. Leben und Dichten Neidharts von Reuenthal* (AG. II) 1891. C. Rotter *Der Schnaderhüpfel-Rhythmus* 1912 = Pal. XC. K. Pfeiffer *Chorisches Tanzlied bis zum Beginn des 13. Jhs.* Diss. Köln 1921. Paula

Stoy *Zu den Tanzformen Neidharts von Reuenthal*. Diss. Leipzig 1923 (ungedruckt; Auszug im Jahrbuch der philos. Fakult. 1923 I S. 35). G. Müller *Zu Neidharts Reienstrophik*, PBB. XLVIII (1924), S. 492 bis 494. E. Schroeder *Brautlauf und Tanz*, ZfdA. LXI (1924) S. 17—34. J. M. Müller-Blattau *Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung*, Dt. Vierteljahrsschrift III (1925), S. 536—565. F. Äppli *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den roman. Sprachen* 1925 = ZfomPh. Beiheft 75. H. J. Moser *Geschichte der dt. Musik*. Bd. I 1926⁴. K. Ameln und W. Rößle *Tanzlieder Neidharts von Reuenthal. Mit den gleichzeitigen Melodien* 1927.

P. Habermann.

Reihe, rhythmische s. Kurzvers.

Reim.

§ 1. Bedeutungsgeschichte des Wortes R. — § 2. Wesen und Wirkung des R.s. — § 3. Formen des R.s. — § 4. Überblick über die Geschichte des R.s. — § 5. Der R. als Hilfsmittel philologischer Kritik.

§ 1. Bedeutungsgeschichte des Wortes R. Das Wort *rim* tritt zuerst im Mhd. und zwar in der letzten Zeit des 12. Jhs. auf; seine Bedeutung ist aber von der heute geltenden verschieden; mhd. *rim* bedeutet „Vers“, der plural *rime* entweder dualisch „zwei zu einem Verspaar durch den R. verbundene Verse“, oder pluralisch „Verse“, „in gebundener Rede abgefaßte Dichtung“. Der älteste bis jetzt nachgewiesene Beleg findet sich in Albers „Tundalus“ (um 1180). Mit „Endr.“ (Homöoteleuton) darf mhd. *rim* nicht gleichgesetzt werden. Es ist im Mhd. immer der ganze, allerdings mit „R.“ versehene, nach dem Akzent gebaute versus rhythmicus. „R.en“ selbst heißt mhd. *rime binden* oder *limen*.

Die falsche Annahme, daß mhd. *rim* „Endr.“ bedeute, ist vor allem veranlaßt durch die immer wieder für die Geschichte des Reims herangezogene Aussage Rudolfs von Ems über Heinrich von Veldeke in der 'Alexandreis':

Von Veldeke der wise man
der rehter rime alrerst began.

Diese Stelle wurde zumeist dahin verstanden, daß Heinrich von Veldeke als erster den reinen R. durchgeführt habe.

W. Braune (s. u.) hat aber gezeigt, daß hier übersetzt werden muß: „in guter poetischer Darstellung abfassen“.

Andere Stellen in mhd. Dichtung, die für *rîm* = Endr. mißgedeutet sind, finden sich in der jüngern Bearbeitung des Reinhart Fuchs (V. 2252 ff.) und bei Ulrich v. Lichtenstein (564, 1 ff.).

Für R. braucht Nicolaus von Jeroschin (um 1340) die Bezeichnung „Gleichlaut“ (und *mîn rîm werden gebuit an dem ende af glichen luit*).

Allmählich scheint sich für „R.“ = Endreim die Bezeichnung *bunt* herausgebildet zu haben, so z. B. bei Puschman (1571).

Im 17. Jh. wird mit der deutschen Renaissancedichtung unter Führung von M. Opitz das deutsche Wort R. = Vers allmählich durch das Fremdwort *Vers* verdrängt, und R., das dadurch frei wird, bezeichnet jetzt nur noch den reimenden Versschluß. Diese Bedeutungsverschiebung kommt wohl unter dem Einfluß der französischen Dichtung und Poetik zustande. Aber auch im 17. Jh. steht die Bedeutung von „R.“ noch nicht fest; das zeigen scheinbar tautologische Bildungen wie: *reimband* (Gryphius, Zesen), *reimendung* (Harsdörfer), *reimbinder* (Freienthal), *reimfügung* (Schottel), *reimgebäude* (Wagenseil u. a.), *reimschluß* (Harsdörfer).

Erst seit der Mitte des 18. Jhs. wird „R.“ mehr und mehr mit der Bedeutung „Endr.“ gebraucht. Heute ist in der Hochsprache „R.“ völlig auf die Bedeutung Homöoteleuton eingeschränkt, während „Vers“ den Begriff wiedergibt, der bis ins 16. Jh. durch *rîm*, *reim* ausgedrückt wurde. Reste des alten Gebrauchs von „R.“ leben aber noch in „Kehrr.“, „Leberr.“, „Kinderr.“, „Abzählr.“ und in „Re“ als Bezeichnung für ein kurzes Gedicht oder im verächtlichen Sinne für minderwertige Verse.

Die Ansichten über die vielerörterte Etymologie des Wortes lassen sich auf zwei Grundformen bringen: Die einen nehmen als Quelle das mlat. *rhythmus*, *ritmus*, *ricmus* (Koberstein, Wackernagel, Zarncke) an, die anderen führen es auf ahd. *rîm* „Zahl“ (ebenso kelt. *rîm* „Zahl“) zu-

rück (Graff, Diez, H. Paul). Da *rîm* (Zahl) aber auf deutschem Boden schon im 9. Jh. ausgestorben und durch *zala* ersetzt ist, so scheint es kaum möglich, das seit Ende des 12. Jhs. in der Bedeutung „Vers“ auftauchende Wort *rîm* mit dem im 9. Jh. ausgestorbenen Worte *rîm* „Zahl“ in Zusammenhang zu bringen. W. Braune glaubt daher, daß *rîm* mit Kulturübertragung aus dem Altfranzösischen oder vielleicht aus dem Provenzalischen entlehnt sei. Mlat. *rhythmus* bedeutete eben den nicht metrisch gebauten Vers (alternierend nach romanischer oder akzentuierend nach deutscher Art). Solche Verse bekamen dann später Endr.e. Damit wurde *rhythmus* gleich R.vers. Das altfranz. Wort ist dann wohl aus lat. *rhythmus*, *ritme*, *rime* hervorgegangen. Die älteste und Grundbedeutung von R. als „Vers“ ergibt sich damit von selbst.

DWB. VIII, S. 663—667. W. Braune *Reim und Vers. Eine wortgeschichtliche Untersuchung* 1916. Saran Versl. S. 145—6.

§ 2. Wesen und Wirkung des R.s. I. Begriffliches. Der Endr. ist wie Stabr. und Assonanz ein wohlgefälliges, wie diese im wesentlichen für das Ohr geschaffenes und vom Klang aus zu beurteilendes Klangspiel, das zur Gliederung des großrhythmischen Aufbaus (Strophen) und zur akustischen (und optischen) Abgrenzung von metrischen Einheiten (Versen) dient.

Das R.gefühl hat sich geschichtlich entwickelt. Zunächst genügte für den R. eine Silbe, die auch eine Endsilbe sein konnte. Dann wurde als notwendig für das R.gefühl der Wortteil vom Vokal der Hauptsilbe ab empfunden. Die davor stehende Konsonanz war grundsätzlich ungleich: *Tal|kah!, Taler|kahler*.

So versteht man unter R. jetzt im allgemeinen den in einer oder in mehreren Silben gleichklingenden Ausgang zweier Verse bei verschiedenem Anlaut der ersten R.silbe. Reimende Wörter in der Prosa, z. B. *Knall und Fall*, *Saus und Braus* nennt man R.formeln.

II. Reinheit des R.s. An die Reinheit des R.s sind je nach der Höhe der Kunst wechselnde Ansprüche ge-

stellt worden (siehe auch § 4). Das Gefühl für den reinen R. ist auch immer von persönlichen, landschaftlichen und literarischen Bedingungen abhängig gewesen. Im allgemeinen war die Empfindlichkeit für die lautliche Gleichheit der Vokale und Konsonanten stärker als für die Dauer der Vokale. Theoretisch wurde die Forderung nach reinen R.en wohl zuerst von M. Opitz gestellt.

III. R. und Silbenschwere. Auch die Anforderungen, die an die grammatisch akzentuelle Schwere der Silben (Stammsilben oder Endungen), die den R. tragen, gestellt wurden, haben sich stark gewandelt. Im allgemeinen gelten jetzt reimende Endungen als für das R.-gefühl nicht ausreichend.

In bezug auf den sinnlich-begrifflichen Inhalt der Reimwörter hat sich das Bestreben herausgebildet, für die betreffende Dichtung inhaltlich bedeutende Wörter als Träger des R.s zu wählen. In mhd. Zeit (besonders bei Hartmann) ist es oft anders gewesen: hier wurden um besonderer Effekte willen gerade R.e von singgleichen Wörtern gesucht.

IV. Wirkung des R.s. Der in der Prosa bewußt verwendete Endr. dient dem Wunsche, Teile einer rhythmisch geformten Rede inhaltlich und klanglich in eine enge Beziehung zu setzen. In diesem Sinne bedeutet der R. Erwartung und Erfüllung. Inhaltlich ist der R. „das Echo des Gedankens“ genannt worden. Klanglich gliedert der Endr., indem er rhythmische Grenzen, die meist mit sprachlich-akzentuellen Einschnitten zusammenfallen, für das Ohr deutlicher macht (während der Stabr. in der dt. Dichtung Gipfel erhebt) und oft die gereimten Teile bindet, indem er sie durch den Gleichklang am Ende als zusammengehörig empfinden läßt.

Durch das R.gebäude wird zumeist der rhythmische Aufbau gekennzeichnet (Reihe, Kette, Absatz, Strophe). In Verbindung mit der Zeilen- (Vers-) schreibung ist der R. auch ein Mittel, dem Leser und dem Hörer den vom Dichter gewollten Rhythmus eines Sprechmetrums (Verses) anzudeuten. In kunstvollen

Strophenformen entsprechen sich weit auseinanderliegende, durch den R. gebundene Verse zumeist auch rhythmisch. Bei den R.künsten mhd. Dichtung ist es allerdings oft sehr schwierig zu erkennen, ob hinter den R.en tiefere rhythmische Einschnitte liegen. Auch inhaltlich-stilistisch verschiedene Formen unterscheiden sich zumeist durch das R.gebäude (Strophik, Erzählung).

Die Fähigkeit der Zuhörer, durch den R. gebildete Gruppen zu erfassen, war in verschiedenen Zeiten verschieden stark. In mhd. Zeit hatten die Zuhörer zweifellos für Bindungen selbst kunstvollster Art durch den R. auch über sehr weite Strecken hinweg ein starkes Gefühl. Vielleicht unterstützte musikalische Entsprechung hier das Rempfinden.

V. R.s y m b o l i k. Von den Romanikern wurden die Vokale in den R.en mit bestimmten Gefühlen und auch Farbenempfindungen in Zusammenhang gebracht. Den R.en mit *a, o, u* schrieb man ernsten, denen mit *i* und *e* heiteren und lieblichen Charakter zu; mit den Umlauten wollte man gemischte Empfindungen (Hoffnung, Wehmut, Sehnsucht) verbinden.

VI. R.abnutzung und R.zwang. Im Laufe der Entwicklung wurden R.-fügungen wegen ihres häufigen Vorkommens (z. B. *Herz/Schmerz, Liebe/Triebe*) allmählich als abgegriffen empfunden. Andererseits sind immer wieder neue Möglichkeiten der R.binding durch Verwendung von Eigennamen, altertümlichen Ausdrücken, Fremdwörtern, bes. exotischen Wörtern, Ausdrücken aus der Technik und Medizin u. a. gesucht worden. Oft hat auch das Bedürfnis des R.s den Dichter zu Ausdrucks- und Konstruktionsweisen gezwungen, die er sonst nicht angewendet hätte. Häufig ruft auch der R. geradezu den Gedanken herbei (R. z w a n g).

Neuere Untersuchungen über die eigentümliche klangliche und rhythmische Wirkung des R.s fehlen. Ansätze dazu finden sich besonders bei Holzwarth a. a. O., der darlegt, daß die erste Bedingung für volle R.wirkung bei Otfrid annähernde Gleichheit der R.wörter in der Tonlage ist. Dabei müssen die R.wörter

auch ziemlich gleiche Schwere haben. Vielleicht stehen aber bei andern Dichtern die R.e mehr intervallartig gegeneinander. Die klanglichen Verhältnisse des R.s scheinen jedenfalls sehr wechselnd zu sein. — Bei der ästhetischen und geschichtlichen Wertung der R.e wird oft das Verhältnis der rhythmischen Kadenz zum R. nicht beachtet, oder beide Erscheinungen werden miteinander verwechselt.

C. Poggel *Grundzüge einer Theorie des Reims und des Gleichklangs* 1836. R. Hildebrand *Vom Wesen des R.s*, ZfdU. V, S. 577—585; VI, S. 1—6, 62—63, auch in: *Beiträge zum deutschen Unterricht* 1897. A. Ehrenfeld *Studien zur Theorie des Reims* I (1897), II (1904). E. Schmidt *Deutsche Reimstudien* I, BSB. 1900, S. 430 bis 472. F. Saran *Verslehre* 1907. Ch. Holzwarth *Zu Otfrids Reim; eine rhythmisch-melodische Studie*. Diss. Leipzig 1909; enthält ein Kapitel über die Klangwirkung von Otfrids Reim. E. Bednara *Verszwang und Reimzwang*. 2. Teil (Reimzwang). Progr. Leobschütz 1912. A. Mayer *Zur Psychologie des Reimgefühls*, Die Kultur XIV (1913), S. 449—454. R. M. Meyer *Über Reimfindung*, LE. XV (1913), Sp. 1313—1321. K. Weiß *Vom Reim und Refrain*, Imago II (1913), S. 552—572. Fr. Herholtz *Das Fremdwort im Reim*, ZSprV. XXVIII (1913), Sp. 168—170. R. Blümel *Zum Reim*, ZfdU. XXXI (1917), S. 22—23. K. Bretschneider *Vom Reim*, NJbb. XXXIX (1917), S. 204—207. G. Schläger *Der Reimtrieb als Wortschöpfer*, ZfdU. XXXV (1921), S. 289—299. R. Blümel *Reim und Tonhöhe*, PBB. XLVI (1922) S. 275—296. H. Schneider *Eine mhd. Liedersammlung als Kunstwerk*, PBB. XLVII (1923), S. 225—260. R. Blümel *Bedingungen für den Reim*, PBB. XLVIII (1924), S. 315—318. H. Stürenberg *Mundartliche R.e*, Muttersprache (ZSprV.) XL (1925) S. 299—303. H. L. Stolzenberg *Arno Holz und die dt. Wortkunst*, Zf. Ästhet. XX (1926), S. 156—180. G. Heine *Von Rhythmen und Reimen*, NJbb. N.F. III (1927), S. 411—423.

§ 3. Formen des R.s. Man unterscheidet

a) nach der Zahl der reimenden Silben:

1. einsilbige R.e (männliche, stumpfe R.e): *Strahl|Tal*. Zu den männlichen R.en gehören in mhd. Zeit auch die zweisilbigen mit kurzer Hauptsilbe, d. h. die mit Hebungsauflösung gebildeten, z. B. *wider|nider* = „x“.

2. zweisilbige R.e (weibliche,

klingende R.e): *Worte|Pforte*. Im mhd. muß die Hauptsilbe bei diesen R.en lang sein, wenn sie als weiblich gelten sollen.

3. dreisilbige R.e (gleitende R.e): *zornige|dornige*. Diese R.e nennt man auch erweiterte R.e, wenn alle R.-silben demselben Wort angehören. Gehören die mitreimenden Vokale nicht demselben Worte an wie die eigentlichen R.-silben, so wird dieser R. reicher R. genannt, z. B. *ie geschach|nie gebrach*. Doch schwankt die Terminologie in den Handbüchern der Poetik.

Von Doppeln. spricht man, wenn bei mehrsilbigem Reim sozusagen zwei R.e beabsichtigt sind: *Erz klang|Herz bang*, *Erdebrust|Werdelust*.

b) nach sprachlich-grammatischem Gesichtspunkt:

1. Sind die an der R.stelle stehenden Wörter völlig gleich, so heißt der R. rührend, identisch oder gleich. Oft wird dieser R. durch gleiche Wörter verschiedener Bedeutung gebildet, z. B. mhd. *wirt* (Subst.)/*wirt* (Verb.). Als rührenden R. bezeichnet man auch Bindungen wie *lande|vālande* und *zornecliche|sicherliche*. In der mhd. Dichtung sind identische einfache R.wörter mit gleicher Bedeutung im allgemeinen üblich, wenn sie Formwörter (Pronomina, Hilfsverba oder Partikeln) sind, z. B. *mir: mir*.

C. v. Kraus *Der rührende Reim im Mhd.*, Zfda. LXVI (1917), S. 1—76.

Erstreckt sich ein und derselbe R. auf mehr als zwei Verse, so nennt man diese Form ein R.spiel, z. B. *küneginne: minne: minne* oder *danc: wanc: danc: sanc*.

2. Wechseln verschiedene Flexions- oder Ableitungsformen desselben Wortstammes miteinander, so nennt man den R. grammatischen R., z. B. *be-kleidet: kleiden: kleit; leidet: leiden: leit*.

3. Werden die Glieder zusammengesetzter Wörter voneinander getrennt, so spricht man von gebrochenem R.:

*ich sihe den morgen-
sternen glesen
vil unverborgen
uf den esten.*

4. Ebenfalls gebrochene, besser aber *gespaltene* R.e nennt man die Formen, bei denen ein oder beide R.wörter aus zwei Wörtern bestehen: *hat es/mattes; gebannt ist/Komödiant ist*.

c) nach der Stellung des R.s:

1. am Ende des Verses:

1. Die Verbindung zweier unmittelbar aufeinander folgender Verse (Reihen) erfolgt durch *Paar r*. und ergibt das R.-*paar* (aa bb cc), die hauptsächlichste R.-form der erzählenden Gedichte des Mittelalters (siehe den Art. *R.paar*).

Das Ende von Abschnitten in der Erzählung wird oft durch *Dreir*. gekennzeichnet. Dreir. kommt in der Dichtung des 12. Jhs. zuweilen, dann in Wirts 'Wigalois' und in Heinrichs vom Türlin 'Krone' häufiger vor; im 'Passional' und von Nicolaus von Jeroschin wird Dreir. auch im Innern der Erzählung verwendet; doch ist die Erscheinung im ganzen bis zum 13. Jh. selten. Dann nimmt sie zu.

Hans Sachs verwendet in seinen mehraktigen Dramen am Schluß des Prologes und der einzelnen Akte den Dreir. Auch in den Erzählungen und Schwänken bedient er sich des Dreir.s zur Kennzeichnung der Abschnitte und zur Gliederung der Reden.

R.häufungen, in denen der gleiche R. mehrere Male wiederholt wird, finden sich in mhd. Zeit bei Hartmann u. a. Diese Art, mit einer größeren Zahl gleich gereimter Verse zu schließen, hat sich bis ins 16. Jh. erhalten; H. Sachs häuft gelegentlich vier- oder fünfmal den gleichen R., Fischart schließt den 'Flohhatz' durch 17 Verse mit dem gleichen R.

Im allgemeinen hat aber in der gesamten deutschen Dichtung die R.-zweiheit das Übergewicht.

Zusammenstellungen von R.häufung im Mhd. finden sich bei W. Grimm *Zur Geschichte des Reims*, Kl. Schriften IV (1887), S. 238—244.

M. Rachel *Reimbrechung und Dreireim im Drama des H. Sachs* 1870.

Die übrigen Formen der R.bindung spielen besonders in der *Strophik*, hauptsächlich in der *Strophik* der mhd. höfischen Kunst, eine große Rolle. Hier

kennzeichnet der R. zumeist die rhythmische Reihe oder Kette. Oft zeigt er auch die Mehrreihigkeit einer Kette an. Die technischen Ausdrücke für die R.-formen selbst besagen an sich wenig; sie werden auch nicht immer übereinstimmend verwendet.

2. Der gekreuzte oder überschlagende R. (a b a b) wird zuerst in der mhd. Lyrik unter dem Einfluß franz. und prov. Lyrik üblich. Er wird, auch in der Erweiterung a b c (d) a b c (d), Lieblingsform der Minnesänger.

3. Wechseln zwei R.paare mit zwei getrennt unter sich reimenden Versen (a a b c c b), so entsteht der *Zwischenr.* oder *Schweif r.*; bei dem umarmenden oder umschließenden R. umschließt ein R.paar ein dazwischen geschobenes zweites R.paar (a b b a).

4. Verschränkter oder überschlagender R.: a b c, a b c; a b c, b a c.

5. Äußerer Kettenr.: a b a, b c b, c d c.

6. R.en zwei oder mehrere Verse in verschiedenen *Stroph en* miteinander, während sie in den einzelnen Strophen ohne R.e bleiben, so spricht man von *Körnern*.

II. im Anfang oder Innern des Verses:

1. *Schlag r.* bilden zwei unmittelbar aufeinander folgende R.wörter, die innerhalb des Verses stehen:

singen, springen *sol die jugent*
die alten walten *alter tugent*.

Rhythmisch bedeutet der R. hier Auszeichnung der Glieder. Auch dreifacher Schlagr. kommt vor: *Ho fro so stet des meien blüete*. Aus der Lyrik geht der Schlagr. auch in die Epik über, z. B. bei Konrad von Würzburg. Schlagr. in Verbindung mit dem Endr. erscheint in Gotfrids 'Tristan', z. B. *machen: swachen: sachen*.

2. Eine Abart des Schlagr.s ist der übergehende R., bei dem sich an das letzte Wort eines Verses, das selbst wieder R.wort sein kann, am Anfang des nächsten Verses ein R.wort anschließt, z. B.

*ich hoer aber die voegele singen
in dem walde suoze erklingen.
dringen siht man bluomen durh daz
gras.*

was diu summerwunne in leide usw.

Hier liegt in Wahrheit aber keine metrisch bedingte R.bindung, sondern ein Klangspiel, fälschlich R.spiel genannt, vor.

3. Reimt das Ende eines Verses mit einem Wort im Innern des folgenden oder vorhergehenden Verses, so nennt man dieses Klangspiel fälschlich einen Kettenr.

*Owe daz diu liebe mir niht dicke
heilet miner wunden funt
ich bin funden
wunt von ir.*

Der Ausdruck Kettenr. ist mißverständlich, da unter Kettenr. auch die Endr. rhythmischer Ketten (Langzeilen) verstanden werden.

4. Im Anfang r. reimen die ersten Wörter zweier Verse miteinander. Dieser R. ist metrisch bedingt.

5. Im Binnen r. reimen zwei Wörter innerhalb desselben Verses.

Rhythmisch ist zu entscheiden, ob durch diese R.e Teile des rhythmischen Aufbaus (unabhängig von der Zeilenbeschreibung) abgesondert werden.

6. Im Mittelr. reimen Wörter in der Mitte der Verse miteinander. Der Mittelr. dient vornehmlich als Klangspiel.

*Bi der wünne wol mit êren
sol sich kleiden mannes lip,
daz im künne fröude mêren
ein bescheiden saelic wip.*

Der Ausdruck Mittelr. ist ebenfalls nicht eindeutig; er wird auch für die Fälle gebraucht, in denen die R.worte der gleichen Zeile angehören, während man für den Mittelr. in dem eben gebrachten Beispiel auch den Ausdruck „Inr.“ verwendet. Öfters ist das R.wort im Innern mit dem Schluß der vorhergehenden Zeile verbunden, selten mit dem Schluß einer folgenden. Bei den Inr.en ist mitunter die Frage zu stellen, ob es sich nicht hierbei um den Schluß rhythmischer Reihen handelt.

Steht der Mittelr. am Ende rhythmischer Reihen, die selbst durch R. zu Ketten gebunden sind, so hat er rhythmische Bedeutung. Man spricht dann von Zäsur.

III. Am Anfang und Ende der Verse.

Zwei R.wörter, von denen das eine am Anfang eines Verses, das andere am Schlusse des gleichen oder des zweiten Verses steht, nennt man Pausen.

*des habt ir von schulden groezer reht dan e:
welt ir vernemen, ich sage in wes.
tuot mir din lip wol, so bist du guot.*

In einem Liede Gotfrids von Neifen entspricht in fünf achtzeiligen Strophen jedes erste Wort dem letzten Wort der Strophe. Vielleicht wurde durch die musikalische Gestaltung diese Entsprechung hervorgehoben.

R.lose Verse in der Umgebung gereimter Verse nennt man Waisen. In der Entwicklung der mhd. Lyrik nehmen die Waisen ab. Wird der R. nicht in einem Verse, sondern nur für sich allein gebraucht, so nennt man diese Form Echo: *Glaubst Du, Dein Spiel kömmt irgendwem gefallen? — Allen.*

Unter Schüttelren versteht man keine eigentlichen R.e, sondern Verse, bei denen in den R.en die konsonantischen Anlaute der Silben des ersten R.worts vertauscht sind (*Saubucht|Bausucht*).

Für den Minnesang, den Meistersang, die Romantik sind die bereits bezeichneten R.spiele oder Klangspiele (s.o.) charakteristisch. Man versteht darunter besonders die Verwendung von Schlagr.en, gebrochenen R.en, rührenden R.en, Pausenr.en und Körnern. Zu den R.spielen gehören auch die Vokalspiele. Es herrscht hier in den R.en jeder Strophe zumeist ein R.

W. Grimm *Zur Geschichte des Reims*, BSB. 1852, S. 521—713 = Kl. Schriften IV (1887), S. 125—341. Minor *Metr.* S. 369 bis 416; 529—531. C. Beyer *Poetik* Bd. I (1887), S. 388—488. H. Paul *Deutsche Metrik*, PGrundr. II, 2 (1905), S. 107 bis 124. F. Kauffmann *Deutsche Metrik* S. 37—41; 64—80; 162—165.

§ 4. Überblick über die Geschichte des R.s. Die Geschichte

des dt. R.es ist umfassend noch nicht dargestellt. Es fehlt dazu sowohl für die einzelnen Dichter wie für die Literatur-epochen an den notwendigsten Vorarbeiten. Der hier gegebene Überblick versucht, das Wesentlichste aus der Geschichte des R.s herauszugreifen, und nennt aus der neueren Fachliteratur nur das Wichtigste.

1. Ursprung des R.s in der dt. Dichtung. Der R. kommt nachweislich in fast allen Sprachen vor. Nach Wundts nicht sehr einleuchtender Erklärung ist er entstanden durch Einschränkung der Wiederholung auf immer kleinere Liedteile, zuletzt auf die Endsilbe; nach andern entsteht er durch Eindringen sinnvoller Wörter an das Ende von Versen ursprünglich sinnlos gereimter Lieder oder aus sinnvollen ungereimten Liedern durch Eindringen sinnvoller R.e unter Änderung des Sinnes.

Häufig ist Endr. (Homöoteleuton) auch im Lateinischen. Zur Bindung von Versen ist er aber in der lat. Literatur der klassischen Zeit nicht benutzt worden.

Aus der hochpoetischen, nach rhythmischem Prinzip gegliederten Prosa, in der das rhetorische Homöoteleuton eine immer mehr zunehmende Bedeutung erlangt hatte, besonders wohl aus der Predigt, die mit einer dem Gesang nahekommenden Stimme vorgetragen wurde, kam er in die der Predigt verwandte Hymnenpoesie. Das älteste lat. Denkmal mit durchgeführtem Endr. findet sich in den Instruktionen des Commodianus (um 270 n. Chr.). In der christlichen Hymnenpoesie wird der meist einsilbige R. seit etwa 600 n. Chr. beliebt. Der Paarr. tritt zuerst in den leoninischen Hexametern auf, in denen die Zänu mit dem Schluß reimt. Aus der lat. Hymnenpoesie soll der R. in die dt. Dichtung gekommen sein. Das erste größere dt. R.werk ist Otfrids Evangelienbuch (um 870).

W. Grimm war freilich der Meinung, daß der R. in der dt. Dichtung sich ohne Einfluß der lat. Dichtung spontan entwickelt habe. Im allgemeinen herrscht jetzt aber die Ansicht vor, daß der dt. Endr. nicht aus heimischer Wurzel ab-

geleitet werden kann. Zwar finden sich auch in stabender Dichtung gelegentlich Endr.e, häufiger noch Binnenr.e, besonders auch in Zwillingssformeln; aber diese Fälle würden die Tatsache nicht erklären können, daß der Endr. den Stabr. verdrängt und als Bindemittel der Verse ersetzt. Zugleich mit dem R.e kommt ferner das neue, von dem Stabreimvers wesentlich verschiedene Versmaß in die dt. Dichtung. Das Auftreten des Endr.s in dt. Dichtung wird daher aus dem Einfluß römisch-kirchlicher Dichtung hergeleitet. „Der europäische Endr. ist ein Geschenk der Kirche“ (A. Heusler). Wenn aber auch die römisch-kirchliche Dichtung den gelegentlich durchgeführten Endr. seit dem 5. Jh. in ihren rhythmisch gebauten Versen kennt, so wird doch auch hier der R. erst seit dem 11. Jh. regelmäßig durchgeführt, während die dt. Dichtungen dies von Anfang an tun. Die ganze Frage des R.s in der lat. Dichtung des frühen Mittelalters und seines Auftretens in der dt. Dichtung bedürfte noch einmal einer gründlichen Untersuchung. (Gottschalk von Orbay?)

E. Norden *Die antike Kunstprosa* (1898) passim, bes. aber Bd. II, S. 810—908 'Über die Geschichte des Reims'. W. Meyer *Ges. Abhandlungen* I u. II (1905). H. Werner *Die Ursprünge der Lyrik* 1924. K. Polheim *Die lat. R.prosa* 1925. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte* II (1927), S. 8—12.

2. Ahd. Lit. Schon die R.verhältnisse bei Otfrid sind so verwickelt, daß sie sich einer knappen Darstellung entziehen. Jedenfalls verfehlt man den Charakter von Otfrids R. mit der im Gegensatz zum heutigen R. meist gemachten Aussage, dem ahd. R. komme es nur auf Gleichklang der letzten Silbe an, er sei eigentlich nur stumpf. Dagegen zeugen 30% Vollr.e wie *wüntâr|süntâr*. Im allgemeinen strebt Otfrid nach rhythmischer Gleichartigkeit seiner R.wörter. 90% seiner Bindungen sind so gefügt, wobei allerdings eine schwache Endsilbe für den R. genügt, die auch auf eine Stammsilbe reimen kann. Der zweisilbige R. auf Hebungsauflösung (der zweisilbigstumpfe R. des Mhd.) kommt selten vor. In Ot-

frids R.kunst zeigt sich eine Entwicklung. Otfrid meidet mehr und mehr r.lose Verse, einsilbige R.e, klingende Schlüsse, rhythmisch unebene Bindungen.

Die kleinen ahd. R.denkmäler zeigen keinen Unterschied in der R.kunst gegenüber Otfrid. Im allgemeinen stehen sie den frühen Teilen des Evangelienbuchs nahe.

Th. Jungenbleek *Über den Einfluß des Reims auf die Sprache Otfrids. Mit einem Reimlexikon zu Otfrid* (QF. XXXVII) 1880. Saran Versl. S. 246 ff. Ch. H. Holzwarth *Zu Otfrids Reim*. Diss. Leipzig 1909. H. Fränkel *Aus der Frühgeschichte des dt. Endreims*, ZfdA. LVIII (1921), S. 41—64. L. Wolff *Untersuchungen über Otfrids Reimkunst*, ZfdA. LX (1923), S. 265—283. E. Sievers *Steigton und Fallton im Ahd.* 1925 [Sonderdruck aus: Festschrift W. Braune (1920)]. M. H. Jelinek *Otfrids grammatische und metrische Bemerkungen*, Festschrift Konrad Zwierzina 1925. K. Polheim *Die lat. Reimprosa* 1925. A. Schirotkauer *Otfrid von Weissenburg*, Dt. Vierteljahrsschrift IV (1926), S. 74—96. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte II* (1927), S. 12 bis 20. Hier auch die weitere Literatur. H. Bork *Chronologische Studien zu Otfrids Evangelienbuch* (Pal. CLVII) 1927.

3. Frühmhd. Zeit. Der R. wird lautlich und rhythmisch gröber und unvollkommener. Wahrscheinlich liegt ein Entarten der altdeutschen Technik vor, oder aber der freiere Gebrauch des R.s knüpft an die (keineswegs mit Sicherheit angenommene) kunstlose Art der verlorenen weltlichen Spielmannsdichtung an. Oft trägt nur eine akzentuelle Senkungssilbe den R. Die R.e auf der aufgelösten letzten Hebung nehmen zu. Dazu kommen unebene Bindungen. Verbreitet ist der R. von Wurzelsilbe mit Bildungssilbe. Die Vokalschwächung und -entfärbung führt auch zu phonetisch unsicheren Bindungen. Im einzelnen zeigen die Denkmäler große Verschiedenheiten. Den freisten R.stand in der ganzen dt. Versgeschichte hat die Wiener Genesis (um 1070).

K. Wesle. *Frühmhd. Reimstudien* (Jena germ. Forsch. IX) 1925. — Die Einleitung erörtert auch die schwierigen Verhältnisse und den Wert frühmhd. Reimuntersuchungen. Th. A. Schwiebert *Die R.kunst des frühmhd. Gedichts 'Vom himm-*

lischen Jerusalem' verglichen mit den übrigen Gedichten des österr. Sprachgebiets von c. 113 bis 1160. Diss. Köln 1926. H. de Boer *Frühmhd. Studien* 1926. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte II* (1927), S. 21—31.

4. Mhd. Zeit. In der mhd. Dichtung erlebt der R. in jeder Beziehung seine höchste Blüte. Der Aufstieg nach dem Tiefstand erfolgt sehr schnell, etwa in 80 Jahren seit 1100, vielleicht unter dem Einfluß lat. Dichtung, die seit 1100 auch zu strengerem R.en vordrang. Aus der geistlichen Dichtung ragen zuerst hervor die Sequenz von Muri und der 'Pilatus', aus der höfischen H. v. Veldeke. Die R.e an sich werden mit feinem akustischen Gefühl verwendet; *ë* und *e* werden geschieden; *î* und *û* reimen selten auf *î* und *û*, wohl weil die Längen, schon auf dem Wege der Diphthongierung, sich mundartlich unterscheiden. *â* und *ä*, *ô* und *ö* werden selten gebunden. Im allgemeinen genügt auch in der mhd. Blütezeit eine Silbe für den R., wenn sie schweren, vollen Vokal hat. Oft reimt auch eine schwere Bildesilbe auf eine Wurzelsilbe (*vrîuntschaft*/*kraft*, *'arbeit*/*seit*). Bildesilben mit abgeschwächtem *e* verlieren die Fähigkeit, für sich Träger des R.s zu sein. Mehr und mehr bildet sich aber die Absicht heraus, den R. durch Formworte tragen zu lassen. Schon in Gotfrids 'Tristan nehmen' die R.e auf Pronomina einen viel größeren Raum ein als bei Hartmann, und bei Rudolf von Ems machen die R.e auf Pronomina fast ein Viertel aller R.e aus. Mehr und mehr kommt auch der klingende R. mit langer vorletzter Silbe auf. Mit feinem Gefühl verwendet Gotfrid von Straßburg an weichen lyrischen Stellen vorzugsweise Verse mit klingendem R., während Wolfram Vorliebe für stumpfen Ausgang hat und sich nicht scheut, dieselben R.-bindungen z. T. sehr häufig zu wiederholen. Verse mit klingendem Ausgang haben eine Silbe weniger als die mit stumpfem (*⸗ ⸗ > ⸗ x*). Erst im 14. Jh. hört dieser Unterschied auf.

Im einzelnen ist die Genauigkeit des R.s bei den einzelnen Dichtern verschieden, phonetisch auch nicht immer leicht

deutbar (über die mhd. Dichtersprache s. § 5). Bei Gottfrid von Straßburg und Konrad von Würzburg ist die Genauigkeit sehr groß, während sich Wolfram von Eschenbach Ungenauigkeiten erlaubt, die sonst in höfischer Dichtung nicht vorkommen.

Daß das Heldenepos weniger rein gereimt habe als der Ritterroman, wird immer wieder behauptet. Es trifft aber im großen und ganzen nicht zu, ganz besonders nicht für das Nibelungenlied, das in seiner R.kunst durchaus die Höhe ritterlicher Dichtung zeigt.

In der Verwendung neuer R.formen entwickelt die Dichtung des Minnesangs eine außerordentliche Fülle. Während man sich in frühmhd. Zeit noch mit dem Paarr. begnügte und nur gelegentlich zum Dreir. (vielleicht als Anfang einer Strophik) überging, bildet die ritterliche Lyrik nach 1150 unter dem Einfluß franz. und prov. R.kunst zahllose neue R.formen, oft im Einklang mit der musikalischen Gestaltung der Dichtung. An das R.gedächtnis der Hörer wurden dabei große Anforderungen gestellt, so wenn z. B. bei Hermann Damen 10 R.schlüsse erst nach 10 Versen ihre Erfüllung finden. Nur die Form des Haufen- oder Tiradens, bei der ganze Gruppen von Versen wechselnder Länge auf einen Ausgang gebunden werden, und die des Einr.s (d. h. ganze Gedichte tragen nur einen R.) wurde in Deutschland nicht nachgeahmt.

Kapitel über den R. finden sich in fast allen monographischen Darstellungen mhd. Dichtungen, besonders in den zahlreichen Dissertationen und in vielen Ausgaben. Über die Bedeutung des R.s für den rhythmischen Aufbau der Strophe in mhd. Dichtung s. auch den Artikel *Strophe*. Eine zusammenfassende Darstellung des R.s im Mhd. fehlt. Die ältere Literatur bei Fr. Kauffmann *Deutsche Metrik* 1912³, S. 65—80.

W. Grimm *Zur Geschichte des R.s*, BSB. 1852, S. 521—713 = Kl. Schriften IV (1887), S. 125. K. Zwierzina *Mhd. Studien*, ZfdA. XLIV (1900), S. 1—116; 249 bis 316; 345—406. XLV (1901), S. 19—100; 253—313; 317—419. LXIII, (1926) S. 1—19. Saran *Versl.* S. 250 ff. L. Greulich *R.studien zu Wirt v. Graenberg*. Diss. Heimerker-Stammler, Reallexikon III.

delberg 1914. C. v. Kraus *Der rührende Reim im Mhd.*, ZfdA. LVI (1917), S. 1—76. E. Schröder *Reimstudien*, GGN. 1918, S. 378—392; 407—429. G. Frauscher *Der Einfluß des R.s auf den Gebrauch der Fremdwörter in Ottokars österr. R.chronik*, PBB. XXXXIII (1918), S. 169—175. H. Pusch *Klang und Rhythmus bei Ulrich von Lichtenstein*. Diss. Berlin 1921. Zusammenfassung des Inhalts in Jb. der Universität Berlin 1920/21. Berlin 1923, S. 138—145. Diese Arbeit bringt Angaben zur genauen Berechnung und graphischen Darstellung der Reimverschiedenheiten. W. Stammler *Ideenwandel im dt. MA.*, Deutsche Vierteljahrschrift II (1924), S. 760 ff. G. Müller *Strophenbindung bei Lichtenstein*, ZfdA. LX (1923), S. 33—69. Ders. *Studien zum Formproblem des Minnesangs*, Dtsche Vierteljahrschrift I (1923), S. 61 bis 103. H. Schneider *Eine mhd. Liedersammlung als Kunstwerk*, PBB. XLVII (1923), S. 225—260. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte* II (1927), S. 317—331.

R.wörterbücher (s. auch den Art. *R.lexikon* § 3) erscheinen jetzt als Ergänzungreihe der Münchener Texte. Bisher liegen solche vor zum 'Iwein' von Emma Bürck (1925), zur Nibelunge nôt von L. Saule (1925), zu Wolfram von K. Thalmann (1925), zu Werken Hartmanns von Fr. Jandebeur (1926), zu Gottfrids 'Tristan' von E. Schlageter (1926), zu Hugo von Trimbergs 'Renner' von F. Diel (1926), zum 'Amis' und 'Daniel von dem blühenden Tal' des Strickers von K. Wälzel (1926).

5. Frühnhd. Zeit. Im 14.—16. Jh. werden die R.e wieder unvollkommener. Selbst in den Meistersingerschulen wurde die Genauigkeit des 13. Jhs. nicht erreicht. Ungünstig wirkte dabei auch die Zunahme der dialektischen Unterschiede. Die in der Mundart des Dichters reinen R.e wurden in einer andern unrein. Zwar wurde Reinheit und Genauigkeit des R.s von M. Opitz nachdrücklich zum Gesetz erhoben. Aber in der Praxis ergaben sich sehr große Schwierigkeiten trotz der beginnenden Einigung in der Schrift zwischen der Durchführung des Ideals und der Umgangssprache. Erst mit der Festigung der Hochsprache (Rundung und Entrundung, Monophthongierung und Diphthongierung, Regelung der Quantitäten u. a.) wurden die R.e auch für die allgemeine Aussprache sicherer. Im 16. Jh. herrscht der R. auf allen Gebieten. Er gilt geradezu als Kennzeichen der Dich-

tung. Das 17. Jh. wieder bringt viele R.künsteleien; im Meistergesang als Erben des Minnesangs hatten sich diese schon einmal in reicher Fülle gezeigt. Der stumpfe R. ist bei einem Teil der Dichter dieser ganzen Epoche immer noch häufiger, im 14. Jh. bis zu 80%, im 16. Jh. bis zu 95% und 100%, als der klingende. Andere Dichter aber, wie Scheit und Murner, mehr noch Waldis und Fischart, verwenden bis zur Hälfte klingenden Ausgang. Häufig kehren die gleichen R.typen, -wörter und -bänder wieder. Selten werden Bildesilben aufeinander gereimt, aber im Reime mit Hauptsilben kommen sie vor. Von neuen Formen erscheint der gleitende R., besonders in den Dichtungen der Nürnberger und Zesens (siehe auch Bd. I, S. 394/95).

Das Volkslied zeigt im allgemeinen einfache R.formen, Paarr.e, überschlagenden und umschließenden R., Schweifr.

Fr. Kauffmann *Deutsche Metrik* 1912³, S. 163—165. V. Mannheimer *Die Lyrik des Andreas Gryphius* 1904. G. Pohl *Der Strophenbau im dt. Volkslied*. (Pal. 136) 1921.

6. Nhd. Zeit. Um die Wende des 17. und 18. Jhs. erfährt der Gebrauch des R.s eine Einschränkung. Die Versuche, sich vom R. freizumachen, gehen Hand in Hand mit der Nachbildung antiker Metren. Dazu kam dann das Vorbild des r.losen engl. Blankverses, der gleichfalls in Deutschland immer öfter nachgeahmt wurde. Entschieden bekämpfen dann den R. die Schweizer Kritiker, denen sich Pyra, Lange und Gottsched anschließen. Der R. wird für keine oder eine entbehrliche Schönheit und für eine lästige Fessel des Gedankens erklärt. Der Kampf um den R. führt geradezu zu einer Parteiung unter den Dichtern. Der stärkste Gegner des R.s wird Klopstock, der sich gegen „das Schmettern und den Trommelschlag des Reims“ ausspricht. Im Gegensatz zu Klopstock trat dann Wieland sehr für den R. ein, nachdem auch die Bremer Beiträger, Lessing u. a. sich für den R. ausgesprochen hatten. Die Verteidiger des R.s sehen in ihm zumeist einen Ersatz

für „das dem Deutschen abgehende Silbenmaß der Alten“.

R.losigkeit wurde aber im allgemeinen auch fernerhin für selbstverständlich betrachtet in den an antike Muster angelehnten Formen und bei den freien Rhythmen. Goethe und Schiller wenden den R. in allen Formen, mit Ausnahme antiker Verse und freier Rhythmen, an. Unter den Romantikern blühen die R.künste von neuem auf. In der neueren Zeit haben sich W. Jordan und A. Holz, dieser aber nur zeitweilig, gegen den R. ausgesprochen.

Der R. hat alle Gattungen der Poesie erobert. Er herrscht besonders in der Lyrik und in der Epik. Im Drama ist er mehr und mehr zurückgetreten. Keinesfalls gilt er aber noch als ein wesentliches Merkmal des Verses.

Die ältere Literatur bei Minor *Metr.* S. 529—31.

E. Schmidt a. a. O. Br. Wehnert *Goethes Reim*. Diss. Berlin 1899. S. Schlüter *Studien zur Reimtechnik Wielands*. Diss. Marburg 1900. H. Mutschler *Der Reim bei Uhland*. Diss. Tübingen 1919. A. Holz *Die befreite deutsche Wortkunst* 1921.

§ 5. Der R. als Hilfsmittel philologischer Kritik.

1. Heimatfragen u. a. Während für das Versinnere in den Hss. mhd. Dichtungen die Sicherheit nur gering ist, daß sie den genauen Urtext überliefern, da sie keine Originalhss. der Dichter und durch Willkür oder Unachtsamkeit der Schreiber mehr oder weniger stark sprachlich entstellt sind, sind die R.e gegen solche Entstellungen geschützt gewesen. Die R.e bieten somit eine Gelegenheit, die eigentliche Sprache des Dichters zu erkennen. Aus den feinen dialektischen Verschiedenheiten der R.e ist versucht worden, die Heimatfrage mhd. Dichter zu lösen. Auch für Fragen der Chronologie, der Textkritik und des Handschriftenverhältnisses sind die R.e benutzt worden.

2. Mhd. Dichtersprache. Andererseits wird in den R.en von den mhd. Dichtern der besten Zeit bewußt das hervorstechend Mundartliche gemieden,

um die R.e auch in mundartlich verschiedenen Gegenden möglichst wenig unrein werden zu lassen. Aus den R.en läßt sich daher das Vorhandensein einer mhd. Dichtersprache erschließen.

Die hauptsächlichste Literatur jetzt bei G. Ehrismann *Gesch. der dt. Lit.* II 2, 1 (1922), S. 27—28, siehe auch den Art. *Literatursprachen* Bd. II, S. 267 ff. Zuletzt K. Zwierzina *Festschr. Luick* (1925), S. 122—140; in: *Germanica* (Festschr. Sievers) (1925), S. 402—444; *Festschr. Ehrismann* (1925), S. 56—60; *ZfdA.* LXIII (1926), S. 1—19, O. Höfler *PBB.* LII (1928), S. 45—72.

3. Mhd. R.grammatik. Die durch den R. gesicherte Wortform kann dazu dienen, Zweifelsfragen der mhd. Grammatik im weitesten Sinne mit Einschluß von Stilfragen aufzuhehlen.

A. Schirokauer *Studien zur mhd. Reimgrammatik* 1923 (auch *PBB.* XLVII [1923], S. 1—126). H. Jilek *Der Umlaut von u in den R.en der bair.österr. Dichter der mhd. Blütezeit* (Prager dt. Studien XLI) 1927.

4. Die Lautgeschichte der nhd. Gemeinsprache hat Fr. Neumann auf Grund sehr ausgedehnter R.untersuchungen darstellen können. Aufgabe seiner Forschungen ist es, aus individueller R.sprache das in ihr versteckte Ideal einer landschaftlichen R.sprache herauszulösen. „Reinheit des R.s und überprovinzielles Sprachideal fordern sich gegenseitig in jeder eigentlich literarischen Epoche. Wo eine einheitliche, vollkommen gefestigte Sprachform vorliegt, gibt es daher nur einen R.typus, der schlechthin 'rein' ist. Wo aber eine anerkannte Gemeinsprache mit bestimmten Regeln noch nicht besteht und infolgedessen vom Dichtenden nur erstrebt werden kann, da muß der R. vielfältig und frei erscheinen, selbst wenn mit viel Energie auf seine Reinheit gehalten wird.“ Bis zur Genieperiode ist der Einfluß der Landschaft in der Kunstrede sehr stark spürbar. Bei jedem Dichter erscheint demnach in dieser Zeit ein provinzieller R.typus in besonderer Gestalt (schlesisch, meißnisch, niedersächsisch, schwäbisch). Als Maßstab überdialektischer Reinheit aber kann die Technik

einer Reihe norddeutscher und obersächsischer Dichter (Zesen, Hagedorn, Ramler, J. E. Schlegel) gelten, die dann in gewissen Grenzen auch für die übrigen bald stärker, bald schwächer r.bestimmend gewesen ist. Dem Sprachideal, das Zesens und Hagedorns R.e vermitteln, hat die Zukunft gehört. Neumann hat aus den R.en gezeigt, daß schon im Anfang des 17. Jhs. in dem R.gebäude einzelner Dichter eine Form der Gemeinsprache, eine Schöpfung der Wortkünstler, zum Ausdruck gekommen ist, die nicht allzuweit von der heutigen Sprachnorm absteht.

„Der Weg, den die deutsche Muster-aussprache nach den R.en genommen hat, ist aber weder geradlinig noch regelmäßig ansteigend gewesen.“

Fr. Neumann *Geschichte des nhd. Reimes von Opitz bis Wieland. Studien zur Lautgeschichte der nhd. Gemeinsprache* 1920.

5. Echtheits- und Verfasserfragen nhd. Dichtungen. Da die R.e ihrem Klange nach aus der Schallmasse der Dichtung mundartlich verhältnismäßig am besten zu deuten sind und örtlich festgelegt werden können, so sind sie besonders zur Entscheidung von Echtheitsfragen herangezogen.

A. Leitzmann *Heimat und Alter von Goethes angeblicher Josephdichtung*, GRM. IX (1921) S. 31 ff. W. Berendsohn *Goethes Knabendichtung* 1922. S. 102—139. Fr. Neumann *Der Altonaer „Joseph“ und der junge Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte der nhd. R.sprache*, *Germanica* (Festschr. Ed. Sievers) 1925. S. 591—631. [Auch als Sonderdruck erschienen.] W. A. Berendsohn *Zur Methode der R.untersuchung im Streit um Goethes Joseph* 1926. P. Habermann.

Reimbrechung ist eine viel gebrauchte, nach dem mhd. Ausdruck *rime* (= Verse, nicht Reime!) *sammen unde brechen* (Parz. 337, 26) gebildete, rhythmisch aber wenig bestimmte Bezeichnung für eine besondere Art der Brechung (siehe den Art. *Enjambement*). Man versteht unter dem allgemeinen Ausdruck R. die verschieden starken Formen der Kettenbrechung in mhd. und frühmhd. Reimpaaren, d. h. die Erscheinung, daß zwei durch den Reim gebundene Verse (= Rei-

hen) eines Verspaares (= Kette) durch den Sinn und die grammatisch-syntaktische Fügung mehr oder weniger stark „gebrochen“ werden, d. h. daß die metrische Grenze der Kehre (||) durch die syntaktische Fügung des Verses mehr oder weniger verändert wird. Im einzelnen gibt es verschiedene Übergänge zwischen der „Bindung“ über die „Lokkerung“, die schwächeren Formen der Kettenbrechung bis zu ihrer stärksten Form, der vollen Kettenbrechung. Bei dieser stärksten Form gehört der eine Vers (Reihe) des Reimpaars seiner syntaktischen Fügung nach zu dem vorhergehenden Verse, der zweite Vers zum folgenden Verse oder Reimpaare.

Die R. hängt damit zusammen, daß das rhythmische Gefühl für die Einheit der Kette (Langzeile) verblaßt und dafür mehr und mehr die Reihe als Einheit empfunden wird.

Die R. hat sich in dt. Dichtung selbständig entwickelt. Ihre Entwicklung läßt sich deutlich verfolgen. Die Brechung im Sinne mhd. Dichtung beginnt etwa mit den Dichtungen 'Vom Recht', Milstätter 'Genesis' und 'Exodus'. Zum bewußten Stilmittel mhd. Dichtung, das von den einzelnen Dichtern verschieden verwendet wird, ist sie vielleicht unter dem Einfluß französ. Technik geworden. Im Grunde ist die R. in der Reimpaardichtung die gleiche Erscheinung wie der Hakenstil in der altgermanischen Alliterationspoesie.

Die vor allem in stilistischer, vielleicht auch in chronologischer Hinsicht sehr bedeutsame Erscheinung ist erst neuerdings, besonders in den Arbeiten Fr. Sarans und H. de Boors, wieder stärker beachtet worden. Genaue Untersuchungen gibt es nur für wenige frühmhd. und mhd. Stücke.

Auch viele Dramen des 15. und 16. Jhs. zeigen die R., besonders auch in der Form, daß im Dialog die beiden Reimwörter auf verschiedene Sprecher verteilt werden (Stichreim).

Die Literatur siehe unter *Enjambement*. Dazu jetzt noch: H. de Boor *Über Brechung im Frühmhd.*, Germanica (Festschrift

Ed. Sievers) (1925), S. 478—503. Ders. *Frühmhd. Studien* (1926), bes. I: Vom Vorauer zum Straßburger Alexander S. 106 bis 136. M. Rachel *Reimbrechung und Dreireim bei H. Sachs*, Progr. Freiburg 1870. M. Hermann *Stichreim und Dreireim bei H. Sachs und andern Dramatikern des 15. u. 16. Jhs.*, Hans-Sachs-Forschungen (1894). Dazu Euph. III (1896), S. 692 u. IV (1897), S. 210. P. Habermann.

Reimchronik s. **Nachtrag**.

Reimhäufung s. **Reim** § 3 Abschnitt c I.

Reimlexikon. § 1. Die vorhandenen Reimlexika sondern sich in zwei Arten.

Die eine Gruppe wollte dem Dichter in einer Zeit, da das Dichten im wesentlichen als lehrbar und der Reim als hauptsächlich Kennzeichen der Dichtung angesehen wurde, durch Zusammenstellung von Reimwörtern nach bestimmten Gesichtspunkten das Auffinden der Reime und somit das Dichten erleichtern.

Die andere Gruppe, die aus der deutschen Philologie erwächst, stellt die Reime zu sprachwissenschaftlichen Zwecken (Erforschung der Reimentwicklung und Reimkunst, der Sprachgeschichte, der Chronologie und Verfasserfrage u. a.) zusammen.

§ 2. Den Anspruch auf Erfindung von Reimsammlungen dürfen die Italiener machen, die zuerst Reimwörterbücher zu ihren Klassikern anlegten, so Pellegrino Moreto aus Mantua zu Dante und Petrarca (1528); sein R. fand im 16. Jh. viel Nachfolge, in der besonders das R. des Girdamo Ruscelli (1559) lange Zeit großes Ansehen genoß.

Von Italien kamen die Reimlexika mit andern geistigen Gütern der Renaissance nach Deutschland. Der erste deutsche Reimlexikograph ist wohl Erasmus Alberus, der 1540 ein R. herausbrachte, das gleichzeitig als deutsch-lateinisches Lexikon dienen sollte. Ihm folgt nach 100 Jahren Philipp von Zesen (1641 und 1656), der im Anhang zu seinem 'Hochdeutschen Helikon' in drei Teilen einen 'Anzeiger der deutschen gleichlautenden und in einem Wortliede übereinstimmenden männlichen Reimwörter, der in zwei Wortliedern überein-

stimmenden weiblichen Reimwörter und *der in drei Wortgliedern übereinstimmenden rollenden Reimwörter* bringt. Sein Werk ist nicht nach den Vokalen geordnet, die dem einzelnen Reim den Charakter geben, sondern nach den auslautenden Konsonanten. Nach einer Reihe unbedeutender Versuche ist dann des Obersachsen *Johann Hübner* 'Poetisches Handbuch' (1696 und 1712) zu nennen, das den gesamten Sprachschatz umfassen will und wesentlich umfangreicher als Zesens Werk ist. Hier wird der vokalische Träger des Reims zum Ausgangspunkt gemacht, und maßgebend für die weitere Anordnung sind die dann auf den Reimträger folgenden Laute. In den Vokalquantitäten herrscht entsprechend dem unausgeglichenen Zustand der Sprache dieser Zeit ein ziemlich großes Durcheinander. Erst 1826 erscheint dann wieder ein sehr umfangreiches, zweibändiges 'Allgemeines deutsches R.' von *Peregrinus Syntax* (F. F. Hempel) mit etwa 300 000 Reimen. Dieses Werk wendet sich gegen „aristokratische Sprachreiner und nepotisierende Wortklauber“. Es will die Dichtung aller Landschaften und Stämme umfassen und nimmt auch sehr viele Fremdwörter und Idiotismen auf. Es bringt ein Verzeichnis der männlichen, weiblichen und gleitenden Reime und eine sehr merkwürdige Zusammenstellung von Wörtern, auf die keine oder doch nur unreine Reime gefunden werden. Der letzte Nachläufer dieser aussterbenden Art ist das R. von *W. Steputat* (o. J. [1891]).

§ 3. Bei der schwankenden Orthographie der Hss. mhd. Dichtungen sahen *J. Grimm* und besonders *K. Lachmann* im Reim das wichtigste Hilfsmittel, zu einer phonetisch gesicherten Schreibung zu gelangen; sie betonten die Notwendigkeit, Reimverzeichnisse für die mhd. Dichter anzulegen. Das erste mhd. Reimwörterbuch bot *H. F. Maßmann* zum 'Eraclius' (1842). Es folgten dann Reimwörterbücher von *C. A. Hornig* zu *Walther* (1844), *P. Pressel* zu den Nibelungen (1853), *W. Grimm* zum *Freidank* (1860), *San Marte* zu

Wolfram (1867), *Th. Jngenbleek* zu *Otfrid* (1880), *C. h. Beywl* zu *Ulrichs von Zatzikhoven* 'Lanzelet' (1909), *C. L. Riemer* zu *Hartmanns* 'Armen Heinrich' (1912), *G. Berndt* zu 'König Rother' (1912), *O. Wegner* zu *Rudolfs von Ems* 'Weltchronik' (1914). *Fr. Wilhelm* verfolgt jetzt den Plan, die gesamte mhd. Literatur reimlexikalisch zu bearbeiten. Zahlreiche Reimwörterbücher aus seiner Schule sind bereits erschienen. Sie sind verzeichnet im Artikel *Reim* § 4, Abschnitt 4.

Peregrinus Syntax (F. F. Hempel) *Allgemeines deutsches Reimlexikon* 1826. Dieses Werk enthält auch ein allgemeines Vorwort über Reimlexika von dem Dresdener Oberbibliothekar *Fr. Ad. Ebert* (1791 bis 1834). *W. Steputat* *Deutsches Reimlexikon* (o. J. [1891]). *Fr. Jandebaur* *Reimwörterbücher und Reimwortverzeichnis zum ersten Büchlein, Erec, Gregorius, Armen Heinrich, den Liedern von Hartmann von Aue und dem sogenannten zweiten Büchlein*. Diss. Freiburg (1924) = Münchener Texte. Ergänzungsreihe: Reimwörterbuch Heft V (1926). Dieses Buch enthält ein Vorwort über die Entwicklung der dt. Reimlexikographie. *P. Habermann*.

Reimpaare (auch „kurze Reimpaare“ genannt) sind in ihrer Grundform zwei zu einer Kette (gefügte und) durch den Reim gebundene vierheilige Reihen.

R. verwendet fast ausschließlich die höfische mhd. Erzählung im Gegensatz zur mhd. Lyrik, die eine formenreiche Strophik entwickelt. Sie bleiben dann bis zu *Opitzens* Zeit die herrschende Form für die gesprochene und gelesene Dichtung (Erzählungen, Gedichte, Fastnachtspiele). Schließlich gehen sie in den *Knittelvers* (s. d.) über und werden aus der Kunstdichtung durch den *Alexandrin* und dann durch den *Blankvers* verdrängt, während sie sich als der ursprüngliche heimische Reimvers in der niederen Dichtung bis heute erhalten haben.

Das R. ist rhythmisch ein sehr wandlungsfähiges Gebilde, da seine Vierheber als reines Sprechmetrum alle Eigentümlichkeiten dt. Versbaus zeigen können. Der im Grunde gleiche Vers kann daher

bei zeitlich, stilistisch und dichterisch verschiedenen Werken, aber auch in dem gleichen Werke desselben Verfassers (wie z. B. E. Karg-Gasterstädt für Wolframs 'Parzival' gezeigt hat [s. u.]) durch wechselnde Füllung der Binnen- und Vorsenkungen, durch mannigfache Abstufung oder Ausgleichung der Hebungsschwere (Sievers: monopodisch-dipodisch), durch mehrfache Möglichkeit der Kadenzbildung, durch zahlreiche Formen der Bindung, Lockerung, Ketten- und Reihenbrechung u. a. einen sehr verschiedenen Eindruck hervorrufen.

Das m h d. R. (über das f r ü h m h d. R. siehe die Art. *Reimvers* und *Reimprosa*) als Fügung zweier Reihen, hat sich ohne Zweifel aus der zweireihigen Kette der alten doppelkettigen Otfridstrophe entwickelt. Die Strophen wurden verlängert; es entstanden 3-, 4- und mehrkettige Strophen, schließlich Kettenhaufen (Abschnitte). Die einzelne Kette dieser Strophe wurde mehr und mehr selbstständig; die Strophenform löste sich auf. Es blieb aber, auch durch den Reim begünstigt, die Bindung zweier Reihen zur Kette. In frühmhd. Dichtung sind manche scheinbare Strophen in Wahrheit nur Kettenhaufen.

Auch der Vierer des mhd. R.s geht im Grunde auf den altd. vierhebigen Reimvers zurück (s. d. Art. *Reimvers*). Der vierhebige Reimvers Otfrids und der kleinen ahd. Reimgedichte war freilich zunächst in frühmhd. Zeit unter dem Einfluß des Sprachakzents sehr in die Breite gegangen. Er hatte zumeist 10 bis 16 Silben durch reiche Füllung der inneren Senkungen und der Vorsenkung gegenüber 4—10 Silben des Otfridverses bekommen. Seine Hebungsbewegung war im allgemeinen stark abgestuft unter dem Einfluß emphatischer, stilistisch bedingter Sprechart. Aus dem zu einem Teil auf lat. Vorbilder zurückgehenden verhältnismäßig regelmäßigen Verse Otfrids war ein die charakteristischen Eigenheiten dt. Versbaus zeigender Sprechvers geworden, der durch seine sprechmäßige Freiheit dem altgermanischen Alliterationsvers vergleichbar schien (s. auch d.

Art. *Reimprosa*). In der frühmhd. Dichtung hatten sich aus der Fülle der an sich möglichen Formen verschiedene Stilarten des Verses herausgebildet, auch solche mit mittlerer Füllung wie z. B. im 'Merigarto' und in 'Ezzos Gesang'.

Das mhd. Rittertum mit seinem Streben nach *māze* und der immer stärker werdende Einfluß franz. Dichtung mit ihrem alternierenden Achtsilbler ($\times \sim \times \sim \times \sim \times \sim (\times)$) vollzieht nun eine immer stärkere Umwandlung des frühmhd. Verses mit neuen Formzielen. Die freie Füllung der Innensenkungen macht einem Streben nach einsilbiger Senkung und Beschränkung des Senkungsausfalles (der „beschwerten“ Hebung) Platz, und so entwickelt sich der Vers mehr und mehr in seiner Idealform zu einem Vierer mit regelmäßigem Wechsel von einsilbiger Hebung und Senkung. Er entfernt sich unter dem Einfluß außerdeutscher Kunstübung wieder von seinem eigentlich dt. Charakter. Er wird alternierend-akzentuierend im Einklang mit dem stilisierten Plauderton der höfischen Erzählung, die inhaltlich gewiß leidenschaftlich, im Ausdruck aber das rechte Gleichmaß im allgemeinen einhält. Dabei bewahrt der Vers bei den einzelnen Dichtern und auch in ihren Werken verschieden die Eigentümlichkeiten des dt. Versbaus, besonders auch in der Bildung der Schlüsse, worin er sich wesentlich (über Thomasin v. Zirclaria s. u.) von seinem franz. Vorbild mit dessen Wechsel von vierhebig stumpfen und vierhebig klingenden Versen unterscheidet.

Die Ansätze zu dem Gleichmaß zeigen sich schon in frühmhd. Zeit, so im 'Pilatus', 'Graf Rudolf' und in Eilharts 'Tristan' nach 1170. Als bewußter Förderer des neuen Versideals in mhd. Dichtung gilt für die höfische Erzählung besonders H. v. Veldeke. Die Entwicklung wird über Hartmann, der aber in seinen Werken durchaus verschiedene, stilistisch bedingte Formen des R.s verwendet, durch Gotfrid von Straßburg und Rudolf von Ems weitergeführt; der Höhepunkt der Entwicklung in der Richtung zum alternierenden Versbau wird mit Konrad

von Würzburg († 1287) erreicht. Nach der Zeit Konrads von Würzburg gewinnt der Vers wieder eine freiere Bewegung.

Neben der auf Alternation bedachten, neuhöfischen Richtung Gotfrids von Straßburg und Konrads von Würzburg läuft eine andere, heimisch-archaisierende Bewegung, die die alten Freiheiten des dt. Reimverses stärker zu erhalten sucht. Sie beginnt schon in Hartmanns 'Iwein' (viele \cup) und wird besonders vertreten durch Wolfram und Ulrich von Eschenbach.

Im allgemeinen zeigt also das R. des 12./13. Jhs. Neigung zum alternierenden Gang (s. die Artikel *Akzentuierende* und *Alternierende Dichtung*). Im Zusammenhang damit herrscht das Streben nach einsilbiger Senkung und nach Vermeidung von Hebungsauflösung. Ausfüllung der Vorsenkung (fälschlich Auftakt) nimmt zu. Im Laufe der Entwicklung werden die Verse dreihebig klingend ($\cup \text{ : } > - \times$, d. h. die 4. Hebung fällt samt ihrer Zeit aus) oder vierhebig stumpf gebildet. Die stumpfen Verse nehmen dabei zu. Nur Thomasin von Zirclaria im 'Wälischen Gast' (um 1215—1216) ersetzt als seltene Ausnahme in mhd. Dichtung den dreihebig-klingenden Reim durch den vierhebig-klingenden im Anschluß an romanische Vorbilder. Im Laufe der weiteren Entwicklung werden die dreihebig-klingenden Verse gemieden. Man baut nur noch vierhebig männlich und weiblich volle Verse (*der ärmē sēlen ün-gemāch; mit sēnften und gar klüogen wörten*) und reimt diese beiden Arten miteinander.

Einen Kanon klassischen mhd. Versbaus mit regelmäßiger einsilbiger Senkung und Vermeidung des Senkungsausfalls und der Hebungsauflösung, so wie ihn Lachmann sich dachte, und wie er in vielen Ausgaben durch Apokope, Synkope, Elision u. a. Mittel künstlich durchgeführt ist, hat es nicht gegeben. Mehrere Stilarten sind zu unterscheiden; genauere Untersuchungen fehlen aber noch.

Die R. der späteren Zeit knüpfen an die mhd. R. an. Aus der streng alternierend-akzentuierenden Art entsteht einmal der Vers Seb. Brants und Hans Sachsens, der

viele Neuerungen aus stilistischen Gründen hat; die freiere Form mhd. R. findet ihre Fortsetzung in den freieren Pritschmeisterversen. Im Nd. scheint überhaupt größere Freiheit geblieben zu sein. So nähern sich die R. der spätern Zeit teils sehr stark dem iambischen Gang, teils halten sie eine freiere Richtung mit reicher Füllung der Binnensenkung und der Vorsenkung ein; ihre Silbenzahl schwankt zwischen 6 und 10 Silben. Über die Art, wie die frühmhd. Verse zu lesen sind, gehen die Ansichten auseinander (s. die Art. *Alternierende* und *Akzentuierende Dichtung*). Vielleicht laufen auch hier verschiedene Formen und Stilarten nebeneinander her. Ed. Sie vers hat jedenfalls neuerdings (PBB. L [1926] S. 296) die Ansicht geäußert, daß H. Sachs zwei grundverschiedene Arten von Vierhebern kenne und sie mit durchaus richtigem Gefühl für die Sonderwirkung ihrer Eigenart nebeneinander verwende, wenn es darauf ankomme, auch in demselben Stücke. Danach müsse nach seiner Überzeugung jeder Versuch scheitern, die Technik des Dichters unter ein Schema zu bringen.

Zur Erklärung der meistersingerischen Verstechnik hat neuerdings A. Schirokauer die schon früher von G. Baesecke vertretene Anschauung wieder betont, wonach die Dichter der Meistersingerzeit der wiedererwachten Antike so ergeben gewesen seien, daß sie in ihren Versen die Eigenart antiken Versbaus, das quantifizierende Prinzip, auf das Deutsche übertragen hätten. Die Verse des H. Sachs müßten mit der Betonung der Prosa, aber mit gleicher Silbendauer gelesen werden.

Saran *Versl.* S. 250—271. 297—312. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* II (1927), S. 73—163. Sonderliteratur zu den einzelnen Dichtern in den neueren Darstellungen der mhd. Literaturgeschichte. — Siehe auch die in dem Artikel *Akzentuierende Dichtung* aufgeführte Literatur und jetzt noch: A. Schirokauer *Zur Metrik des Hans-Sachs-Verses*, PBB L (1926), S. 296 bis 301.

P. Habermann.

Reimprosa ist eine von W. Wackernagel (*Litgesch.* I², S. 107 ff. [1879]) ein-

geführte, jetzt ungebräuchliche Bezeichnung für die Form derjenigen frühmhd. gereimten Dichtungen, bei denen sich der ahd. Vierer von seiner dem orchestischen Grundmaß ursprünglich noch recht nahen metrischen Form (siehe den Art. *Reimvers*) unter dem starken Einfluß des Sprachakzents bei der eigentümlichen Freiheit dt. Versbaus durch starke Füllung der Binnensenkungen und der Vorsenkung, sowie durch Hebungsauflösung und Einschränkung des Senkungsausfalls zu einer oft formlosen Breite entwickelt hat, und bei denen die metrische Hebungsfolge so wenig hindurchleuchtet, daß die ursprüngliche, aber stark veränderte Versnatur dieser Dichtungen nicht mehr erkannt wurde. Die Bezeichnung R. beruht also tatsächlich auf der Annahme, die Reimzeile sei unmetrisch, d. h. Prosa. ('Summa theologiae', 'Letanie'; Heinrich v. Melk, aber auch Wiener 'Genesis', 'Merigarto' u. a.).

Von Versuchen, diese breiten Formen frühmhd. Verse durch Textänderungen auf das übliche Maß des altdeutschen oder mhd. Vierers zurückzubringen, wie das Müllenhoff, Scherer u. a. im Sinne Lachmannscher Metrik noch unternahm, ist man jetzt völlig abgekommen.

Über diese sogenannte R. gibt es jetzt im wesentlichen drei Ansichten:

1. Einige Forscher sehen in den überlangen Versen der frühmhd. Dichtung Nachkommen der alliterierenden Langzeile, die neben und nach Otfried weiterbestanden habe. Auf diesem Standpunkt steht A. Heusler, wenn auch jetzt mit sehr starker Einschränkung seiner ursprünglichen Anschauung und mit deutlicher Annäherung an die im folgenden dargelegte Auffassung. Heusler nimmt für diese Versform noch Erbschaft aus dem Stabreimvers an, vermittelt durch die (uns verlorene) weltliche Dichtung des 9.—11. Jhs.

2. Andere sehen in den Zeilen der sog. R. Weiterbildungen des alten dt. Reimverses. Daß dabei gelegentlich als Folge mangelhaften Formgefühls auch überlange Verse mit unterlaufen, wird nicht bestritten. Die Entwicklung des frühmhd.

Reimverses aus dem altd. Reimvers scheint den Anhängern dieser Anschauung durch die Arbeiten von P. Habermann und G. Eberhardt (s. u.) so deutlich, daß es eines Zurückgreifens auf den alliterierenden Vers und auf verlorene weltliche Dichtung nicht bedarf (Saran-Habermann-de Boor) (s. d. Art. *Reimvers*).

3. Ed. Sievers sieht jetzt einen großen Teil der sog. R. als Sagversdichtung an (siehe den Artikel *Sagvers*).

Anders liegen vielleicht die Verhältnisse bei den ganz seltenen Denkmälern mhd. R., wie z. B. bei dem Mahrenberger Psalter (Hss. des 15. Jhs.). Möglicherweise geht diese Form auf mittelbaren Einfluß des weitverbreiteten '*Speculum humanae salvationis*' (um 1324), eines den deutschen Denkmälern formal und inhaltlich nahestehenden Werkes in lateinischer R., zurück.

Nicht zu verwechseln mit der R. ist die *Mischprosa*, d. h. die Verbindung reiner Prosatexte mit Versen (Vers-einlagen).

Saran *Verslehre* S. 250—255. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* II (1927), S. 74—99. P. Habermann *Die Metrik der kl. ahd. Reimgedichte* 1909, bes. S. 78—101. G. Eberhardt *Die Metrik des Anneliedes*, PBB. XXXIV (1909), S. 1—100. H. de Boor *Frühmhd. Studien* 1926. E. Sievers *Deutsche Sagversdichtung des IX. bis XI. Jhs.* 1924, Einleitung S. 3 ff. K. Polheim *Die lat. Reimprosa* 1925.

P. Habermann.

Reimspiel s. Reim § 3 Abschnitt c II und III.

Reimsprecher s. Pritschmeister.

Reimvers.

1. Begriffliches. — 2. Grundmaß des ahd. Rv. — 3. Großrhythmischer Aufbau. — 4. Vortragsweise. — 5. Herkunft des Verses. — 6. a) Entwicklung des Rv. als Sprechverses zum frühmhd. Vers und zum Reimpaar; b) der Rv. als Gesangsvers in der Lyrik.

§ 1. Begriffliches. Rv. ist im allgemeinen Sinne Bezeichnung für jeden mit Endreim versehenen Vers. Im besondern Sinne — und so wird der Begriff zumeist gebraucht — wird darunter im Gegensatz zum altgermanischen Alliterationsvers der ahd. Rv. und seine

Nachkommenschaft (frühmhd. Rv., mhd. Reimpaar, Knittelvers) verstanden.

§ 2. Grundmaß des ahd. Rv. Das Metrum des ahd. Rv. ist ein steigender Vierer (Reihe) der Form $\times \sim \times \sim \times \sim \times \sim$ mit spondeischem Gang.

In der Dichtung ahd. Zeit lassen sich folgende Gesetzmäßigkeiten bei der sprachlichen Füllung dieses Grundmaßes erkennen:

1. Sämtliche Hebungen sind sprachlich ausgefüllt. Es kommt nicht vor, daß die 4. Hebung pausiert.

2. Die Hebung kann sprachlich lang oder, wenn die folgende Senkung sprachlich ausgefüllt ist, kurz sein.

3. Bei Senkungsausfall (Zusammenziehung $\sim > \sim$) ist die Hebung grundsätzlich sprachlich lang. Nur in den Schlüssen der Form *ármèrù* erscheinen gelegentlich bei Otfrid und im Ludwigslied (*sinèmd*) kurze Bildesilben bei Senkungsausfall.

4. Bei Hebungsauflösung ($\sim = \sim$) erhält die Hebung eine sprachlich kurze erste schwere Silbe mit nachfolgender zweiter sehr leichter von unbestimmter Quantität.

5. Die Hebungen sind abgestuft.

6. Die Füllung der Binnensenkungen ist frei, d. h. die Senkungen können fehlen, einsilbig oder mehrsilbig gebildet sein. Einsilbige Senkung überwiegt.

7. Die Füllung der Vorsenkung ist frei. Ohne Vorsenkung ist bei Otfrid etwa ein Viertel aller Verse. Die Vorsenkung ist meist einsilbig; nur einmal erscheinen in ihr vier Silben.

So schwankt der Umfang des Verses zwischen 4 Silben, die sämtlich Hebungen sind, und 10 Silben. Die Regel sind 6—7 Silben. Zwischen der Füllung der Vorder- und Hinterreihen der Kette scheint kein wesentlicher Unterschied zu bestehen.

Das Gebiet des ahd. Rv. umfaßt etwa 7400 Verse in Otfrids Evangelienbuch und 150 Verse der kleineren ahd. Reimgedichte.

Genaue statistische Aufnahmen hat für die kleineren ahd. Reimgedichte P. Habermann (s. u.) gemacht. Für Otfrid genügen die vorhandenen Arbeiten nicht mehr den Anforderungen, die heute an eine metrische Arbeit gestellt werden.

§ 3. Großrhythmischer Aufbau. Zwei Reihen sind in der ahd. Dichtung durch den Endreim, meist auch durch inhaltliche und syntaktische Fügung miteinander zu einer Kette gebunden. Diese Kette wird im Laufe der Entwicklung die Wurzel des mhd. Reimpaars. (Weil jede Kette in den Hss. ahd. Dichtung eine Zeile bildet, hat man früher für die Kette auch den rhythmisch unbestimmten, vom Schriftbild her genommenen, lediglich optischen Begriff Langzeile oder Langvers gebraucht. Die Reihe wurde demgemäß mit Kurzzeile oder Kurzvers bezeichnet.)

Im allgemeinen bilden in ahd. Dichtung zwei Ketten eine Strophe, so in der Dichtung Otfrids. Auch die Strophen sind in den Hss. abgegrenzt. Die Strophen bedeuten rhythmisch nicht mehr als eine Verdoppelung des Reimpaars. In einigen kleinen ahd. Reimgedichten erscheinen neben den zweikettigen Strophen auch Strophen von drei Ketten, ein Zeichen, daß die Form der Strophe noch nicht stark durchgearbeitet und geschlossen war. Die Strophe war nicht viel mehr als eine äußerliche Zusammenfügung von Ketten.

Im allgemeinen herrscht in der ahd. Rv. dichtung ein strenger Zeilenstil. Gelegentlich werden aber die rhythmischen Grenzen hinter der Strophe, der Kette und der Reihe (Wende, Kehre, Lanke) durch den syntaktisch-grammatischen Aufbau abschattiert, verschleiert oder auch verstärkt (Stauung). Es kommt zu Strophen, Ketten- und Reihenbrechung.

Genaue Aufnahmen dieser Erscheinungen für die kleinen ahd. Reimgedichte bei P. Habermann a. a. O. Für Otfrid fehlen neue Untersuchungen der Brechungsverhältnisse.

§ 4. Vortragsweise. Seinem Charakter nach ist der ahd. Rv. ebenso gut für Gesangsvortrag wie für Sprechvortrag geeignet. Sicher für Gesang bestimmt waren Petruslied und das (nur in lat. Übersetzung erhaltene) Galluslied: beide sind mit Neumen überliefert. Früher wurde für alle kleinen ahd. Reimgedichte, die man für Leiche hielt, und auch für Otfrids großes Werk Gesangs-

vortrag angenommen. Seit aber Fr. Saran gezeigt hat, daß Otfriids Werk Lesepoesie, geistlicher Lesestoff in metrisch-poetischer Form ist, hat die Annahme von Gesangvortrag für Otfriids Werk keinen Anhänger mehr. Ebenso wenig wie Otfriids Dichtung werden 'Christus und die Samariterin' und 'Psalm 138' für Gesangsvortrag bestimmt gewesen sein. Schwanken kann man beim Ludwigslied. Die in den Dichtungen selbst erscheinenden Zeichen eines Wandels des orchestrischen zum freieren metrischen Rhythmus (Hebungsverkürzung, Brechungserscheinungen) reichen nicht aus, die Frage zu entscheiden, weil solche Veränderungen auch im Gesang durchaus möglich sind. Daß in frühmhd. Zeit der Vers in der geistlichen Dichtung reiner Sprechvers ist, zeigt seine Entwicklung, die von der in der gesungenen Lyrik erscheinenden Form des Rv. es erheblich abweicht.

Fr. Saran *Über Zweck und Vortragweise des Evangelienbuches Otfriids von Weidenburg* 1896.

§ 5. Herkunft des Verses. Der ahd. Rv. unterscheidet sich, ganz abgesehen von der mit ihm erfolgenden Einführung des Endreims (siehe den Art. *Reim*), auch rhythmisch vom Alliterationsvers so stark, daß an eine Herleitung des Rv. aus dem Alliterationsvers, wie sie früher versucht worden ist, jetzt nicht mehr gedacht wird. Der ahd. Rv., der zunächst fast ausschließlich in geistlicher Dichtung erscheint, ist vielmehr ein neues, zu einem Teil gewiß fremdes Gebilde, das die alten heimischen Formen verdrängt, ein Vorgang, der sich im Verlauf der dt. Versgeschichte mehrere Male wiederholt. Dieser Umschwung muß sich schnell vollzogen haben. Jedenfalls sind weder aus der Zeit nach Otfriids Evangelienbuch (herausgegeben 870 n. Chr.) Stabreimgedichte (Merseburger Zaubersprüche X. Jh.?, Abecdarium Nordmannicum X. Jh.?) erhalten, noch kann ein kleineres ahd. Reimgedicht mit Sicherheit in die Zeit vor Otfrid gesetzt werden.

Über den Ursprung dieser neuen Versform sind die Meinungen verschieden.

Im allgemeinen herrscht die Ansicht vor, daß der Vers des kirchlichen, lateinischen Hymnengesangs und die Form der Ambrosianischen Strophe dem ahd. Rv. und der ahd. Strophe zugrunde liegen. Ob dabei die rhythmisch oder die metrisch gebauten frühmittelalterlichen lat. Verse den Ausschlag gegeben haben, ist umstritten.

Dieses fremde Maß wurde dann aber mit den Eigentümlichkeiten des freien dt. Versbaus behandelt. Der Vers würde demnach ein Ausgleich zwischen der lat. Grundlage (Vierhebigkeit und Schlußbildung) und deutscher Vergestaltung (s. § 2) sein. In der metrischen Forschung wird meist die Annahme vertreten, daß Otfrid selbst der Erfinder der neuen Technik war. Dabei fällt dann aber auf, daß Otfrid weder in dem lat. Schreiben an Liutbert noch sonst in seinem Werk über eine metrische Schöpferfähigkeit etwas sagt, während er seine literarischen und sprachlichen Verdienste nicht verschweigt.

Möglicherweise geht der ahd. Rv. aber auf einen germanischen orchestrischen Vierer zurück, der sich außerhalb der Überlieferung des Epos, innerhalb der Überlieferung des Marsches und Tanzes bzw. Marsch- und Tanzliedes erhalten und deshalb die sprechmäßige Auflösung des epischen Verses nicht mitgemacht, sondern die alten orchestrischen Verhältnisse in seinem Metrum ziemlich rein erhalten hatte.

Schließlich kann auch ein unter romanischem Einfluß im 8. Jh. in weltlicher Dichtung entstandener (fränkischer) Rv. im 9. Jh. zur Nachahmung lat. Dichtung verwendet worden sein.

Der ahd. Rv. erscheint nur in geistl. Dichtung: sein Ursprung wird im Kloster liegen. Er ist die Form der stark religiös-kirchlichen Dichtung, die Ausdruck der Frömmigkeit wird, die nach Karls d. Gr. Tode unter Ludwig d. Fr. (Benedikt von Aniane!) einsetzt.

§ 6. a) Die Entwicklung des ahd. Rv. als Sprechverses zum frühmhd. Rv. und zum Reimpaar; b) der Rv. als

Gesangsvers in der frühen Lyrik.

a) In der frühmhd. Zeit nimmt der gesprochene Vers — er dient im wesentlichen der Verbreitung geistlichen Stoffes — unter dem Einfluß des Sprachakzents bei Bewahrung der vier Hebungen durch seine Füllungsfreiheit immer freiere Formen an. Der Vers entfernt sich von seinem ahd. Metrum immer mehr; die Entwicklung geht so weit, daß man den Vers mit Verkennung seiner Entwicklung aus dem ahd. Rv. als unmittelbaren Nachkommen des alten freien Alliterationsverses hat ansehen wollen (W. Wilmanns, H. Hirt). Der Senkungsausfall, die Füllung der Binnensenkungen und der Vorsenkung nimmt zu. Hebungsauflösung wird häufiger, wobei mehr und mehr das Gefühl für die ursprünglichen Bedingungen der Hebungsauflösung ($\text{˘} = \text{˘} \times$) schwindet; die rhythmischen Grenzen, besonders die der Kette, werden mehr und mehr verschleiert. Dabei ist die Kraft der Dichter und ihr rhythmisches Gefühl nicht immer so stark gewesen, daß die Hebungsfolge für uns aus der Schallmasse jetzt deutlich heraustritt. Den Dichtern der Zeit kam es wohl mehr auf die Verbreitung ihres geistlichen Stoffes als auf die künstlerische Formung an; vor allem aber sind die Verfasser dieser Reimwerke oft überhaupt keine Dichter im ursprünglichen Sinne dieses Wortes. Schwierigkeiten schafft auch die damals zunehmende Unsicherheit in der Aussprache der Endungen, des weiteren die oft schlechte Überlieferung der frühmhd. Dichtungen. So bietet die Rhythmisierung der frühmhd. Verse viele Schwierigkeiten (s. den Art. *Reimprosa*).

Auf der andern Seite zielt eine Bewegung dahin, den Gang des schon in der ahd. Zeit verbreiterten und freier gewordenen Verses wieder einem alternierenden (lateinischen oder romanischen) Vorbild anzugleichen. Diese Entwicklung führt dann allmählich zur Bildung der mhd. Reimpaare (siehe den Art. *Reimpaar*).

Unter den zahlreichen Formen, die der frühmhd. Rv. zeigt — umfassende Untersuchungen des umfangreichen Gebiets

fehlen —, scheinen vier besonders hervorzutreten:

1. verhältnismäßig gleichmäßige Verse mittleren Umfangs. Senkungsausfall an zwei aufeinander folgenden Stellen ist unbeliebt. Leichteste und schwerste Formen der Füllung werden gemieden. Die Silbensumme schwankt zwischen 6 und 10 Silben (Ezzos Gesang).

2. gedrungene Verse mit sehr viel Zusammenziehungen, schwach gefüllten Eingangssenkungen und stumpfen Schlüssen ('Merigarto').

3. verhältnismäßig lange Verse mit viel Auflösungen, überfüllten drei- und mehrsilbigen Senkungen und wenig Zusammenziehungen mit vollen, auch weiblich vollen Schlüssen ('Summa theologiae').

4. ungleiche Verse mit vielen Zusammenziehungen, aber auch vielen Auflösungen (Wiener 'Genesis').

Die frühmhd. Denkmäler zeigen diese einzelnen Formen nicht rein durchgeführt. Oft wechseln verschiedene Formen, vielleicht aus stilistischen Gründen, in dem gleichen Denkmal.

b) In der Gesangspoesie behält der ahd. Vierer im großen und ganzen seinen spondeischen Gang bei. Die Senkung ist meist einsilbig, aber auch Senkungsausfall ist häufig; Hebungsauflösung und -verkürzung fehlt. Mehr und mehr erscheint pausierte 4. Hebung. Brechungen sind selten, wie das eben mit der musikalischen Form der Dichtung zusammenhängt: das Musikmetrum hält die alten orchestrisch-rhythmischen Grenzen lange fest. Der Vierer ist das Grundelement für die immer zahlreicheren und kunstvolleren Strophenformen (siehe auch den Artikel *Strophe*).

Saran *Versl.* S. 243—258. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte* Bd. II (1927), S. 1—203. P. Habermann *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. G. Eberhardt *Die Metrik des Annoliedes*, PBB. XXXIV (1909), S. 1—100. E. Hertel *Die Verse von mehr als vier Hebungen in der frühmhd. Dichtung*, Diss. Marb. (1908). W. v. Unwerth *Vers und Strophe von Ratberts Lobgesang auf den heiligen Gallus*, PBB. XLII (1917), S. 111—121. H. de Boor *Über Brechung im Frühmhd.*, Germanica

(Festschrift Ed. Sievers) (1925), S. 478—503.
Ders. *Frühmhd. Studien* 1926, S. 31 ff.
P. Habermann.

Reiseroman. § 1. Der R. als Gattung ist uralt und findet sich schon zu Beginn der epischen Dichtungsart, so daß Heine in gewissem Sinn mit seiner Ansicht recht hat, die Reisebeschreibung in der Form des R.s sei die natürlichste, ursprünglichste Form des Romans überhaupt (ed. Walzel VIII, 146). Jedenfalls ist der R. von der Reisebeschreibung in seinen Anfängen nicht zu trennen, er nimmt wesentliche Elemente des Abenteuerromans (s. d.), der Lügendichtung, später des exotischen Romans in sich auf. Er ist kulturhistorisch wichtig durch seine Schilderung von Land und Leuten, er wirkt didaktisch-pädagogisch, indem er geographische Kenntnisse vermittelt, die Menschen beobachten lehrt, und nicht zuletzt dient er zur wahllosen Aneinanderreihung humoristischer oder satirischer Betrachtungen. Der R. liebt die Ich- oder die Briefform und öffnet so schrankenlosem, unbehindertem Subjektivismus die Tür. Er hat im Aufbau ein lockeres Gefüge, so daß Erich Schmidt meint, die Form des R.s (wie die der Biographie) sei gewiß die leichteste und am wenigsten kunstvolle (ArchfLg. VIII [1878] S. 329).

§ 2. Die *Odysee* ist der älteste R., Lucian schreibt die erste satirische *voyage imaginaire* ('Wahre Geschichte') und später bildet der griechische sophistische Roman das Reisemotiv aus, verbindet die ethnologisch-phantastische Fabel mit der erotischen und gestaltet so einen neuen abenteuerreichen R., der im MA. und dann im 17. Jh. starken Einfluß gewinnt. Solche abenteuerliche Phantastik kennzeichnet nun auch die wenigen R.e der deutschen ma.-Literatur, die meist schon *exotische* Romane sind (Ruodlieb, Alexanderlied, Spielmannsepos: Herzog Ernst, dann als Volksbuch, Fortunat u. a.). Der fabelhaft wunderbare Orient spielt eine beherrschende Rolle, nicht nur hier, auch in den Beschreibungen der Pilger- und Kaufmannsfahrten. Mangelnde geographische Anschauung fördert geradezu solch ein phantastisches

Weltbild, und in eine ähnliche Zauberwelt führt ja auch der höfische Artusroman seine Helden und Leser.

§ 3. Erst das Zeitalter der Renaissance, der großen Entdeckungen mit seiner Ausweitung des geographischen Horizonts schafft die Voraussetzung für getreue Wirklichkeitserfassung, gibt die Grundlage für den R., der nun bezeichnend die Verbindung mit dem Abenteuerroman in gesteigertem Maße beibehält. Schon Wicram's Romane, in denen Reisen eine große Rolle spielen, lassen das erkennen. Cervantes gibt im 'Don Quichote' (1605) die höhnende Verspottung jener unmöglich phantastischen Reiseabenteuer eines überständigen Rittertums, das im 'Amadis' (s. d.) die letzten Triumphe feierte. Der spanische und in seiner Folge der deutsche *Schellenroman* (s. d.) vermittelt an Hand der wechselvollen Schicksale des *Picaro* das Bild eines vorläufig in seinem geographischen Ausmaß noch beschränkten R.s mit realistisch-satirischer Zeichnung. Die Kenntnis neuer Länder steigert andererseits die Phantasie aufs höchste; so ergreift nun der *Staatsroman* (s. d.) die Gelegenheit, seine Utopien in ferne, erdachte, einer Nachprüfung unzugängliche Länder und Inseln zu verlegen (Morus, Campanella), die *voyages imaginaires* finden neue geniale Ausbildung durch Cyrano de Bergeracs satirisch-witzige Beschreibungen von Reisen nach Sonne und Mond, die in Swifts 'Gulliver' (1726) und in Voltaires *Micromégas* (1751) Nachfolge erhalten. Hier knüpft dann schon Grimms *hause* an mit seiner realistisch-glaubhaften 'Reisebeschreibung nach der oberen Mondwelt' (1660). Im 6. Buch des 'Simplizissimus' macht Simplizius die übliche Pilgerfahrt nach Jerusalem, doch trägt sie noch ganz mittelalterlichen Charakter, das Fabelhafte überwiegt auch in der Schilderung des robinsonadenhaften Inselaufenthalts. Dagegen sucht der heroisch-galante Gesellschaftsroman des Barock mit bewußt didaktischer Absicht weit getreuer Reise-schilderung und Beobachtung exotischer

Natur (vgl. Zieglers 'Banise' 1688), gestützt auf die immer umfangreicher werdende Reise- und Seefahrtenliteratur der Zeit, die z. B. E. W. H a p p e l in seinen zahlreichen ethnographischen, europäischen Geschichts- und Geographieromanen zu ausführlichen Schilderungen fremder Länder ausgiebig benutzt (vgl. Th. Schuwirth, Diss. Marburg, 1908). Das 17. Jh. ist ja überhaupt das Jahrhundert des „curieusen“ Reisenden, der unvermeidlichen Kavaliers- und Bildungsreisen, deren „politischen“ Wert Chr. Weise in seinen Romanen betont, gleichzeitig damit eine Satire auf die oft unglaublichen, phantastischen Reiseerzählungen im volkstümlichen Roman verbindend. So schickt er seine Helden in die weite Welt auf Reisen mit „politischer“, erziehlicher Absicht, um die 'drei größten Erznarren' (1672) oder die 'drei klügsten Leute' 1675 zu suchen. Um Land und Leute kennenzulernen, geht P. Wincklers 'Edelmann' (1696) auf Reisen, und der galante Rokokoroman verschmilzt dann den erotischen mit dem R. (H a p p e l 'Akad. Roman' 1690, H u n o l d Satyrischer Roman 1705, J. G. Schnabel 'Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier', 1738). Eine glänzende literarische Satire auf die Auswüchse des R.s stellt Chr. Reuters 'Schelmufskys wahrhaftige, kurieuse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande' (1696) dar, die voll grotesker Komik den Aufschneider noch zu übertrumpfen sucht. Reuter tritt hier als Lügenstrafer auf. Verwandt im Komisch-Satirischen ist dem Roman S t r a n i t z k y s 'Lustige Reisebeschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder' 1717 (Wiener Neudr. 6). Trotz allem breitet sich der abenteuerliche, volkstümliche R. immer weiter aus, findet neue Formen im A v a n t u r i e r r o m a n (s. d.), der sich nun nicht mehr auf Europa beschränkt, sondern seinen Helden durch aller Herren Länder und Erdteile führt, aber sehr selten nur genaue geographische Kenntnisse aufweist, und weiter in den R o b i n s o n a d e n (s. d.), die seit Defoe

(1719) neue Möglichkeiten bieten, die Phantasie in ideale, nicht prüfbare Fernen schweifen zu lassen auf Kosten einer tatsächlichen Wirklichkeit. Der R. wird sogar zum religiös-allegorischen Erbauungsroman, nämlich in John Bunyans weitverbreiteter '*The pilgrim's progress*' (1668—1684, deutsch zuerst 1685 u. ö.). Von hier aus ziehen sich Fäden zurück zu den geistlichen, allegorischen Dichtungen der Gegenreformation (C a r t h é n y [Cartigny]-A l b e r t i n u s 'Des irrenden Ritters Raiß' 1557 u. ö., deutsch 1602, O r d u ñ e z - H o f s t ä t t e r 'Der edle Sonnenritter' 1583, deutsch 1611) und vorwärts zu Jung-Stillings vielgelesenem pietistischem Roman 'Heimweh' (1794 bis 1797). (Vgl. E. Cohn *Gesellschaftsideale u. Gesellschaftsroman d. 17. Jhs.* Germ. St. XIII [1921], 5 ff., 178 ff.).

§ 4. England brachte in die Entwicklung der R. einen Umschwung. D e f o e selbst hatte sich im 'Robinson' von der Wirklichkeit nicht entfernt wie seine Nachahmer; er schuf auch den S e e r o m a n ('Kapitän Singleton' 1720) und fand in S m o l l e t Nachfolge ('Roderick Random' 1748, 'Peregrine Pickle' 1751). Aber erst Laurence Sterne weist dann dem modernen R. auf lange Zeit hinaus den Weg mit seiner erfolgreichen 'Sentimental journey through France and Italy' (1768), der Frucht einer wirklichen Reise durch diese Länder. Es ist der e m p f i n d s a m e R., der nicht Land und Leute beschreibt, sondern innere Seelenvorgänge und Gefühle, Stimmungen, ein psychologischer Roman in der den Subjektivismus fördernden Briefform, in nachlässig breitem, abschweifendem Stil ohne strengen Aufbau, ganz auf den Augenblick, auf die Stimmung des Briefschreibers eingestellt, mit humoristischem oder satirischem Einschlag. J. G. B o d e übersetzte das Werk 1768 klassisch ins Deutsche. Die „empfindsamen“ Reisebeschreibungen häufen sich, die nun alle nach M e r c k s Wort nur „Leben und Meinungen“, aber keine „Handlungen“ bringen. R e f l e x i o n ist die Hauptsache, deutlich wird das gleich in einer der ersten Nachahmungen, in J. S.

Jacobis sentimental-philosophischer 'Winterreise' (1769; 'Sommerreise' 1770). Zwar kommt in 'Sophiens Reise von Memel nach Sachsen' (1770 ff.) des didaktischen Aufklärers J. Th. Hermes (vgl. K. Muskalla Bresl. B. XXV) das empfindsame Moment noch nicht so stark zur Geltung, Hermes will zur Tugend erziehen. Um so stärker tritt es dann hervor in J. S. Schummels 'Empfindsamer Reise durch Deutschland' 1770—72 (vgl. E. Gierke, Diss. Bern 1915), die Goethe als geistlose „Nachahmung“ des von ihm hochgeschätzten Sterne ablehnte, und in vielen andern ebenso geistlosen Nachahmungen (vgl. Tayer). Einzig M. A. von Thümmel (vgl. R. Kyrieleis Beitr. Lw. IX) bietet in seiner 'Reise in die mit-täglichen Provinzen von Frankreich' (1791—1805) ein reifes künstlerisches Werk, das in seltsamer Mischung Empfindsamkeit und Rationalismus verbindet und in geistreicher Weise ein psychologisches Problem, die Heilung eines Hypochonders, mit autobiographischen Zügen darstellt. Thümmel verkündet gleich Wieland eine Philosophie des heiteren Lebensgenusses. Er beobachtet scharf, bringt Satire auf Staat und Kirche, besonders auf den Klerus, geißelt liebenswürdig die Fehler und Schwächen seiner Mitmenschen, und all das in einer elegant-graziösen Schreibart, die ihn als unmittelbaren Vorläufer Heines erscheinen läßt. Zugleich ist Thümmels Roman der künstlerische Abschluß in der literarisch-soziologischen Entwicklung der französischen Versprosa-Reise-briefierzählungen und des kleinen französischen R.s (Marivaux), einer höchst reizvollen, in sich geschlossenen, von den übrigen, mehr abenteuerlichen oder philosophischen R.en scharf geschiedenen, kleinen Gattung, die, seit Mitte des 17. Jhs. auftauchend, vor allem die spielerische Rokokokultur widerspiegelt, zunächst starken satirischen Einschlag aufweist und allmählich seit 1750 etwa den lyrisch-sentimentalen Zeit- und Modestimmungen Einlaß gewährt. Der Freiherr v. Knigge bleibt mit seiner 'Reise nach Braunschweig' (1792), köstlich

in der humoristischen Charakterschilderung, in Hinsicht des Stils hinter Thümmel zurück. Wie Musaeus in seinen 'Physiognomischen Reisen' Lavaters 'Fragmente' (1778—79), so parodiert auch er in der 'Reise nach Fritzlar' (1794) dessen überschwenglich gezeierte 'Reise nach Kopenhagen'. Klinger ('Faust' 1791, 'Raphael' 1793, 'Reisen vor der Sündflut') und J. K. Wetzel ('Belphegor' 1776) bringen den philosophisch-satirischen R. nach Deutschland, wie ihn in Frankreich Voltaire, anknüpfend an die staatsphilosophischen Erziehungsromane eines Fénelon, Ramsay ('Les voyages de Cyrus' 1727) und Terrasson, in seinen contes philosophiques ('Candide' 1759, 'Histoire de voyage de Scarmantado' 1756, 'La Princesse de Babylon' 1768) ausgebildet hatte. Auf der Reise, im Verkehr mit den verschiedensten Menschen soll sich so die abgrundtiefe Schlechtigkeit der Welt enthüllen.

§ 5. Während der lügenhafte R. allein im „Münchhausen“ (s. d. 1786) vertreten ist, hebt Jean Paul die humoristisch-idyllische Reisebeschreibung voll gemüthlichen Witzes auf höchste künstlerische Höhe (Florian Fälbel 1795, Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flötz 1807, Dr. Katzenbergers Badereise 1809). Um eindringende Schilderung merkwürdiger Sonderlinge ist es ihm zu tun. Die Lust des Reisens und Wanderns preist die Romantik in ihrem Drang nach der Ferne, zum R. greift sie nicht; sie liebt es, das sorglose, freie Umherstreifen des jugendlichen Abenteurers stimmungsvollphantastisch zu schildern. Kerners 'Reiseschatten' (1811), bezeichnender noch Eichendorffs 'Taugenichts' (1826) und des jungen Heine 'Harzreise' (1826) sind Ausdruck solch romantischer Reiselust. Heine, in Stil und Art von Sterne und Jean Paul beeinflußt, macht nun den R., die „Reisebilder“, zum literarischen Spiegelbild der neuen Strömungen des Jungen Deutschland, des stets verneinenden, innerlich zerrissenen Zeitgeistes. Im witzig-geistreichen, eleganten Plauderton reiht er

scharfe und treffende Menschenbeobachtung, die er auf seinen Reisen macht, aneinander, alles in spöttische Satire getaucht, alles berührend, nichts erschöpfend, den Leser stets angenehm unterhaltend. Er wird der Vater des modernen Journalismus. Solchem Ton gibt dann der Fürst von Pückler-Muskau, ein Weltenbummler und „gefürchteter Dandy“, die Note des Lässig-Vornehmen, Müden, Blasierten, Geistreichelnden in seinen Werken, die an ungebundener Subjektivität kaum mehr zu übertreffen sind (Briefe eines Verstorbenen 1831, Vorletzter Weltgang von Semilasso 1835 u. a.). Enger an Heine, mit ausgesprochen zeitgeschichtlicher, tagespolitischer, didaktisch-demokratischer Tendenz schließen sich die Jungdeutschen mit ihrer Reiseschriftstellerei an: Laube (Reisenovellen 1834—1837), Gutzkow (Briefe aus Paris 1842), Mundt (Spaziergänge und Weltfahrten 1838), in einem Abstand Wienbarg, Leßmann, Kühne und Rellstab. Sie alle erreichen nicht Heines Kunst, haben aber großen kulturhistorischen Wert. Die Gattung schwillt allmählich ins Ungemessene, ohne daß sie wesentlich neue Züge aufweist. Aus der Masse verdient F. v. Gaudy (vgl. J. Reiske Pal. 60) mit seinem 'Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen' (1836) hervorgehoben zu werden. Im weiteren Verlauf erhält der eigentliche R. eine neue Anregung durch den exotischen Roman, mit dem sich Pückler schon nahe berührt. Schließlich geht er ganz auf in diesem exotischen Roman, den vor allem Ch. Sealsfield, Gerstäcker, Th. Mütge, Ruppius, Möllhausen, Retcliffe pflegen. Das abenteuerliche Element steht wieder an erster Stelle, der französische Sensationsroman mit seiner Stimmungsromantik wirkt. Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ist der Schauplatz. Bis zum Kolportageroman ist es nur ein Schritt: Karl May hat ihn getan.

E. Rohde *Der griechische Roman und seine Vorläufer* 1914⁸. J. Berg *Ältere*

deutsche Reisebeschreibungen. Diss. Gießen, 191. M. Sommerfeld *Die Reisebeschreibungen der deutschen Jerusalemfahrer im ausgehenden 18. Jh.*, Vierteljahrschrift f. Lit.wiss. u. Geistesg. II (1924) S. 816 ff. P. Hönnicher *Fahrten nach Mond und Sonne* 1887. T. W. Berger *Don Quichote in Deutschland*. Diss. Heidelberg, 1908. R. Becker *Chr. Weises Romane in ihrer Nachwirkung*. Diss. Berlin 1910. J. Risse *Reuters Schelmuffsky*. Diss. Münster 1911. B. Mildebrath *Die deutschen „Avanturiers“ des 18. Jhs.* Diss. Würzb. 1907. F. Neubert *Die französischen Versprosa-Reisebriefverählungen und der kleine Reiseroman des 17. u. 18. Jhs.* 1923 (über Thümmel S. 175 ff.). A. Schneider *Die Entwicklung des Seeromans in England im 17. u. 18. Jh.* Diss. Leipzig 1901. H. W. Tayer *L. Sterne in Germany* (Columbia University Germ. Stud. Vol. II, 1) 1905. J. Cerny *Sterne, Hippel und Jean Paul* (ForschLg 27) 1904. St. Vacano *Heine und Sterne* 1907. J. Brech *H. Heine und die jungdeutsche Reiseliteratur*. Diss. München 1922 (maschinenschriftlich). E. Loewenthal *Studien zu Heines Reisebildern* (Pal. 138) 1923. P. Schultz *Die Schilderung exotischer Natur im deutschen Roman mit bes. Berücksichtigung von Ch. Sealsfield*. Diss. Münster 1913. R. Riemann *Die Entwicklung des politischen und exotischen Romans in Deutschland*. Progr. Leipzig 1911. W. Rehm.

Religiöse Dichtung s. Biblisches Drama, Deutschorndichtung, Geistliche Dichtung, Gesangbuch, Kirchenlied, Jesuitendichtung, Legende, Passionslied.

Renaissancedichtung s. Humanismus, Neulateinische Dichtung.

Repertoire s. Spielplan.

Reuterlied bedeutet im 16. Jh. häufig Volkslied überhaupt, namentlich wenn sich Berittene seiner annehmen. Sammlungen von Volksliedern führen den Titel 'Reuterliedlein'. Außerdem wird das Ständlied der Reuter so genannt, das sich als solches kaum vom Landsknechtslied (s. d.) unterscheidet, nur manchmal noch etwas von dem alten ritterlichen Geiste verrät, wie es in den Beziehungen zum andern Geschlecht minder derb erscheint. Die sonstigen Motive des Landsknechtsliedes kommen alle ebenfalls im R. vor. Oft nennen sich als Sänger die Reuterskneben ausdrücklich, auch begegnet bis-

weilen ein 'freier Hofmann'. Gepriesen wird ein fränkischer Reiterführer Albrecht von der Rosenberg (Uhland Nr. 144), eine Fassung des Liedes 'Fuchswild bin ich' (Uhland Nr. 1576) merkt als Dichter Balthas von Heilprunn an. Ein in seiner Schlichtheit ergreifendes Bild gibt das Lied 'Ich bin ein armer Kavalier' (A. Hartmann *Hist. Volkst. u. Zeitgedichte* I, Nr. 96). Im Verhältnis zu den Landsknechtsliedern ist die Zahl der standesmäßigen R. gering. Die Krönung erfährt das R. bei Schiller: 'Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd' und bei Herwegh: 'Die bange Nacht ist nun herum'.

O. Böckel *Handbuch des dt. Volksliedes* 1908, S. 241. Ders. *Psychologie der Volksdichtung* 2 1913, S. 355. Karl Reuschel.

Revolutionsdichtung s. Politische Dichtung.

Revue. In den Zeiten der Meistersinger war die Revue eine ganz primitive Form des Dramas, eine Art Aneinanderreihung von Monologen einzelner Personen ohne eigentlich dramatischen Zusammenhang. Ähnlich lockere Form, im sachlichen Sinne, haben die Revuen, die zu Beginn unseres Jahrhunderts, nach französischem Muster (*Chat noire, Moulin rouge*) das Metropoltheater in Berlin aufgeführt hat ('Die große Revue', 'Auf, ins Metropol!' u. a.), mit „Schlagern“ durchsetzte Bildfolgen, die die Zeitereignisse mehr oder weniger laut karikierten. Sie sind viel nachgeahmt worden, ohne daß die mit großem Aufwand hervorgerufenen Ausstattungseffekte des Metropoltheaters immer erreicht worden wären. Das „Große Schauspielhaus“ und der „Admiralspalast“ in Berlin haben wieder mit ähnlich großem Ausstattungsaufwand gearbeitet, der es geschäftlich notwendig macht, daß eine solche Revue die ganze Spielzeit über „läuft“. Ein besonders geistreiches und gelungenes Beispiel, daß das gezeigt wurde, wie in der Tat die bereits herabgewirtschaftete Revue künstlerisch zu heben ist, hat 1926 Marcellus Schiffer gegeben mit der Revue 'Die fleißige Leserin'. Im ganzen wird

immer nur die Großstadt der Boden für die Revue sein können. H. Knudsen.

Rezension s. Kritik, literarische.

Rezitativ s. Arie.

Rheinpoesie. Der sagenreiche deutsche Strom, beinahe der einzige, den unser Volkslied kennt, wird schon um das Jahr 1500 von den Humanisten ausdrücklich als Sinnbild des Deutschtums betrachtet. Er heißt im 16. Jh. in der Dichtung „König aller Flüß“, und das folgende Jahrhundert mit den Raubzügen Ludwigs XIV. läßt auch vaterländische Rheinbegeisterung erwachsen. Das landschaftliche Auge freilich sieht in den phantastischen Darstellungen der „Rheinströme“, mit denen damals gern Häuser und Gebrauchsgegenstände ausgestattet wurden (W. H. Rühl), etwas von der heutigen Auffassung der Landschaft ganz Verschiedenes, und in der poetischen Darstellung jener Zeit spielt ein Schildern der Eindrücke noch keine irgendwie beachtliche Rolle. Aber der rheinische Rebensaft erhält früh hohen Preis, und das Lob des Rheinweins gehört zu den beliebtesten Motiven der Anakreontik wie der Haindichter. Hölty und Claudius! Rheinweinlieder sind die bekanntesten Beispiele; dieses findet eine stattliche Reihe von Nachahmungen, sogar eine, von Z. Werner, ins Christliche umgewandelt. Im ganzen beschränkt man sich auf die Verherrlichung dieses Sorgenbrechers und Freudenspenders. Noch immer fehlt es an wirklichem Verständnis für die Reize der Ufer des Stromes. F. L. von Stolberg mit seinem Hexameterhymnus aus dem Bruchstück 'Die Erde' bildet eine seltene Ausnahme in dem Versuch, den Charakter der Gegend wiederzugeben, und ebenso vereinzelt steht 1795 J. G. Jacobi mit einem politischen Klang da. Matthiesson schenkt dem Volksleben einige Aufmerksamkeit; für Hölderlin, der als Vorläufer G. Kellers und C. F. Meyers den schweizerischen Rhein besingt, dient der Fluß, dessen weiterer Lauf nur kurz behandelt ist, als Symbol menschlicher Entwicklung. Die Rheinromantik entdeckt Brentano, und zwar die des Mittel-

rhens. Er unternimmt im Sommer 1802 mit Arnim seine Fahrt von Mainz abwärts. Am Rheine verkörpert sich romantisches Sehnen; ehrwürdige Zeugen alter Herrlichkeit in Burgen, Ruinen, Schlössern und Städten erregen die besondere Stimmung, die mit Liebe Gegenwärtiges und Entschwundenes umfaßt. Zunächst hat reine Lyrik die Oberhand, bald erschließt sich die altdeutsche Kunst durch die Sammlungen der Brüder Boisseree und Wallrafs Bemühungen um das Mainzer Dombild, und die Sagenwelt wird, nachdem Fr. Schlegel seit 1807 ihr seinen Tribut entrichtet hat, in einer großen Menge dichterischer Bearbeitungen Gemeingut der Gebildeten (Simrocks 'Rheinsagen' 1836 mögen als berühmteste Sammlung genannt sein). Die von Brentano geschaffene Loreleisage kristallisiert sich zu dem Juwel Heines. Arnolds Ruf 'Der Rhein Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Gränze' (1813) bezeichnet nicht den Anfang, doch einen Hochgrad vaterländischen Bewußtseins, wie ihn die Freiheitssänger und darunter namentlich Schenkendorf festhalten. Um die gleiche Zeit (1816) schafft Byron die Huldigung an den Rhein im 3. Buch von 'Childe Harolds Pilgrimage'. 1839 besingt Freiligrath den Drachenfels, 1840 veröffentlicht er die poetische Aufforderung, die Ruine Rolandseck auszubauen, und dichtet er für Ida Melos sein beschwingtes Lied 'Ich schritt allein hinab den Rhein'. Politisch-geschichtlich wird der Strom damals gewertet, als französische Anmaßung völkischen Zorn entflammt (E. M. Arndt, M. Schneckenburger, N. Becker, G. Herwegh). Der Rheinwein soll deutsche Kraft verleihen und zum Kampf gegen freche Überheblichkeit anspornen. Ein Mittelpunkt romantischer Rheinbegeisterung wird Bonn ('Maikäferbund'). 1846 läßt Kinkel 'Otto der Schütz' erscheinen, 1870 lebt das vaterländische Rheinlied kräftig auf (Freiligraths 'Hurra Germania'). Ein Seitentrieb der R. ist die Dichtung, die sich um Heidelberg spinnt. Am Rhein hat auch Scheffel dem 'Godesberger Ännchen' seine 'Lindenwirtin' gewidmet. W. Schäfers 'Rheinsagen' (1908)

und die Heimaterzählungen J. v. Lauffs, R. Herzogs, W. Schmidtbonns können als Beweise für das neue rheinische Landschaftsgefühl gelten. Untrennbar bleibt der Deutsche durch jahrhundertlange Schicksalsverstrickung mit dem Rhein verbunden.

O. Walzel *Rheinromantik* (Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jhs. S. 256), weiter ausgeführt und belegt von H. Stephan *Die Entstehung der Rheinromantik* 1922. *Heine-Kalender* 1911, S. 39 (Vor-heinische Loreleidichtungen). D. H. Sarnetzki *Das Lied vom Rhein* 1922. Ph. Witkop *Heidelberg u. d. dt. Dichtung* 1916. H. Levin *Heidelberger Romantik* 1922. K. Reuschel.

Rhythmische Dichtung ist Bezeichnung für die mal. Dichtung, deren Verse *versus rhythmici* oder *rhythmici* sind, d. h. Verse, die nicht quantifizierend gebaut sind. Mal. lat. *rhythmici* sind nach dem lat. Wortakzent gebaute Verse; *rhythmici* werden auch die dt. „akzentuierenden“ Verse genannt, wie z. B. das ahd. Ludwigslied in der Hds. die Bezeichnung *rhythmus teutonicus* trägt; die rom. *rhythmici* sind „alternierend“ mit Tonsilben. Den Unterschied der Versarten in einzelnen erfaßte das Ma. nicht.

Im Gegensatz zu den *rhythmici* sind die Verse der lat. metrischen Dichtung des Ma.s, die *carmina metrica*, nach den Regeln der antiken Quantitätslehre gebaut.

Gelegentlich werden auch noch mit dem Ausdruck rh. D. die „Freien Rhythmen“ bezeichnet (siehe den Art. *Freie Rhythmen*). Doch sollte für diese Formen der Ausdruck „r. D.“ nicht mehr gebraucht werden.

Saran *Versl.* S. 145 ff. A. Heusler *Deutsche Versgeschichte* II (1927), S. 36—37 (über das Verhältnis der lat. ritmi zu dem ahd. Reimvers; hier auch Angabe der neueren Literatur). P. Habermann.

Rhythmus.

§ 1. Erklärung des Wortes R. — § 2. Unzulängliche Begriffsbestimmungen der Gegenwart. — § 3. a) Begriff und Wesen des R. b) Erklärungsversuche des rhythmischen Gefühls. — § 4. R., Metrum, Takt. — § 5. Die Arten des R.; Mischformen und ihre Bedeutung für die Verswissenschaft. a) Der orchestrische R. b) Der metrische R. c) Der sprachliche R. (Prosarhythmus).

Der Begriff „R.“ gehört zu den Grundbegriffen jeder Verswissenschaft. Seine terminologische Verwendung schwankt aber sehr. Die Bedeutung des Begriffs „R.“ hat sich im Verlaufe der Forschung stark gewandelt, weil man erst ganz allmählich dem Wesen des R. näher gekommen ist, und auch in den metrischen Darstellungen unserer Tage wird dem Begriff „R.“ noch stark wechselnder Inhalt und Umfang gegeben. Auf seine unbestimmte und unsichere Verwendung ist zum großen Teil die Verwirrung zurückzuführen, die heute in der dt. Verswissenschaft herrscht. Bald wird R. mit *Metrum* (s. d. u. § 4), bald mit *Takt* (s. d. u. § 4), dann auch wieder mit *Akzent* (s. d.) verwechselt. Der Kreis der Probleme philosophisch-begrifflicher, psychologisch-analytischer und ästhetisch-wertender Art, die mit dem Begriff „R.“ verbunden sind, ist sehr weit. Wissenschaftliche Erörterungen des Begriffs und der mit ihm zusammenhängenden Fragen und oft wenig bedeutsame experimentell-statistische Untersuchungen liegen in großer Zahl vor.

Wesentliche Klärung hat der ganze Fragenkomplex erfahren einmal durch die philosophisch-psychologischen Untersuchungen von A. Meinong, E. Husserl, Chr. Ehrenfels, R. Hönigswald u. a. über die „Gestalt“, die „fundierte Einheit“, andererseits durch die zahlreichen gleichzeitigen Arbeiten Fr. Sarans über Rhythmik, der von seinem Arbeitsgebiet aus zu ganz ähnlichen psychologischen Deutungen gelangt, den Begriff R. sehr erweitert und andererseits R. scharf von „Metrum“ und „Takt“ scheidet.

Eine Bibliographie der Arbeiten über R. bis 1915 hat A. Ruckmich *A bibliography of rhythm*, The American Journal of Psychology XXIV (1913), S. 508—20 und XXVI (1915), S. 457—59 gegeben. Die neuere und die wesentlichste Einzelliteratur ist bei den einzelnen Abschnitten dieses Artikels verzeichnet.

§ 1. Erklärung des Wortes „R.“. R. wird in der Mehrzahl der Deutungen von $\rho\acute{\epsilon}\omega$, „fließen“ abgeleitet. Einige Forscher aber, wie H. Étienne und Eug. Petersen (s. u.), sehen in dem Begriff etwas Aktives, leiten $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ von $(\epsilon)\rho\upsilon$ oder $\Phi\rho\upsilon$ „ziehen“

ab und deuten ρ als „Zug“ in dem Sinne von „Tun“ und „Wirkung“ zugleich. Die Ableitung von $\rho\acute{\epsilon}\tau\upsilon$ hat aber zweifellos die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Der Bedeutungswandel des Wortes $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ selbst ist sehr verwickelt und bedürfte einmal einer gründlichen Untersuchung. Vielleicht bedeutete $\rho\acute{\epsilon}\tau\upsilon$ ursprünglich jede Art rascher, besonders aber fortlaufender Bewegung — der Ursprung des Begriffs $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ liegt in der Vorstellung eines flüssigen Elements —, dann Lauf und besonders Tanzbewegung. Die Annahme, daß Rhythmos Wogenschlag des Meeres, rhythmische Bewegung der Wellen von vornherein bedeutet habe, wird jetzt nicht mehr geteilt. Doch zeigen Belege aus früher Zeit, daß mit dem Worte $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ schon früh der Gedanke an ein Auf und Ab und der Begriff eines in sich gegliederten und motivartig sich wiederholenden fortlaufenden Gebildes verbunden war. Jedenfalls verbindet sich mit der Bedeutung Gang, Bewegung bald die des Wohlgeordneten, des künstlerisch Gestalteten. Dann wird $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ überhaupt Maß und Ordnung, besonders im Tanz, im Gesang und in der mimischen Bewegung des vortragenden Virtuosen.

Plato verwendet den Begriff R. zumeist in enger Verbindung mit der Orchestik, im weiteren Sinne also mit der chorischen Kunst, der Vereinigung von Wort, Musik und Bewegung.

Bei Aristoteles hat sich der Begriff R. von der orchestischen Bedeutung, die er bei Plato hat, weit entfernt. Hier ist R. meist eine Eigenschaft des gesungenen oder gesprochenen Wortes. Die Sprache ($\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$) hat drei solcher Eigenschaften: $\mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$ (Lautheit), $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$ (melodische Bewegung), $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ (akzentuelle Schwere). Andererseits bedeutet ρ bei Aristoteles auch $\acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\acute{o}\varsigma$, d. h. nicht nur Zahl, sondern auch das in Zahlenverhältnissen ausdrückbare Maß, die Ordnung, die Form, die dem vorher formlosen Stoff gegeben ist.

Durch Aristoxenos wird $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ (die Zeit) das Substrat des R. Durch diesen Peripatetiker kommt die Metaphysik in die R.lehre mit der Unterscheidung von

idealem und realem R. oder intentionellem und okkasionellem R. Diese Anschauungen wirken besonders noch in der Poetik W. Scherers und in den Anschauungen A. Heuslers (s. § 2) nach.

Wohl hauptsächlich in Anlehnung an Vitruv wird R. als „das richtige Maßverhältnis“ von der Zeit auf den Raum übertragen. Man spricht nunmehr von R. auch in der Plastik und Architektur. Diese Anschauungen wirken ebenfalls noch in der R. lehre der Gegenwart nach. Im Zusammenhang damit steht eine oft spielerische, phrasenhafte Verwendung des Begriffs R. in der bildenden Kunst, die dann wieder auf andere Gebiete, z. B. in der Verwendung des Wortes als Formbegriff der Dichtung, zurückwirkt.

E. Graf *R. und Metrum. Zur Synonymik*, 1891. Eug. Petersen *R.*, Abh. der Gött. Ges. d. Wiss. N. F. XVI, 5 (1917). O. Schröder *Ρυθμός*, Hermes LIII (1918), S. 324–29. Th. Plüss *Die Bedeutung des Wortes R. nach griechischer Wortbildung*, Berliner philol. Wochenschrift XXXVII (1920), S. 18–23. E. Norden *Logos und R.* (Berliner Universitätsrede) 1928.

Im frühen Ma. bedeuten *rhythmī* etwas Konkretes, nämlich „Verse bestimmter Art“, und zwar nicht quantifizierende Verse im Gegensatz zu den *Metra*. Der Ursprung dieser Verse im Lateinischen ist zweifelhaft (s. den Art. *Rhythmische Dichtung*).

Durch die Humanisten wird dann die alte Theorie, auch die des Aristoxenos, wieder herangezogen. Den stärksten Einfluß auf diese Zeit hatte wohl Isaak Voß mit seinem Werk *‘De poematum cantu et viribus rhythmī’* (Oxford 1673).

Im 17./18. Jh. kommt dann in die R. lehre der Taktbegriff. Das Unwesen der Verwechslung von R., Takt und Metrum beginnt; andererseits wird der Begriff R. viel zu eng gefaßt.

Die experimentalpsychologischen Untersuchungen am Ende des 19. Jhs. fördern die Erkenntnis des R. wenig. Mit ihren stark vereinfachten Versuchsbedingungen werden sie dem Problem nicht gerecht.

§ 2. Unzulängliche Begriffsbestimmungen der Gegenwart. Begriffliche Darlegungen der Gegenwart

über R. sind oft unzulänglich, weil das Wesen des R. verkannt wird. Sehr häufig wird unter R. nichts weiter als ein Wechsel von Hebung und Senkung oder auch nur eine Anordnung von Zeitwerten verstanden, so etwa wenn R. definiert wird „als bestimmter Wechsel von schweren und leichten Silben, als das taktmäßige Verhältnis von Hebungs- und Senkungssilbe“ (R. E. Ottmann *Büchlein vom dt. Vers* [1906] S. 56) oder „R. ist nach den Akzent-, Tempo- und Tonstufen geordnete Sprachbewegung“ (Fr. Kauffmann *Deutsche Metrik* [1912] S. 1) oder „R. ist Gleichmaß der Bewegung“ (J. Minor *Nhd. Metrik* [1902] S. 2) oder „R. ist Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile“ (A. Heusler *Dt. Versgesch.* [1925] I, S. 17).

Alle diese Bestimmungen des Begriffs „R.“ treffen nicht das Wesen der Sache.

§ 3.a) Begriff und Wesen des R. Ohne Zweifel ist das rhythmische Erlebnis an die Voraussetzung des Erlebens eines Zeitvorgangs gebunden und zwar muß 1. der Vorgang gegliedert, 2. diese Gliederung in allen Ordnungen überschaubar sein. Unterhalb und oberhalb gewisser Zeitgrenzen gibt es kein rhythmisches Gefühl. Auch im Raume entsteht das Gefühl der Rempfindung nur dann, wenn räumliches Vorhandensein durch Mitgehen beim Betrachten oder Verfolgen mit den Augen in zeitliches Geschehen umgesetzt werden kann und dadurch Bewegungsgefühle entstehen.

Die Gliederung eines überschaubaren Vorgangs an sich ist aber noch nicht R. Die Glieder des Vorgangs müssen aufeinander bezogen und durch Neben-, Über- und Unterordnung verbunden sein. Erst durch die Zugehörigkeit und Stellung der Glieder zu dem Ganzen bekommt jedes Glied seine eigentümliche Geltung. R. ist nun eben diese Gliederung, d. h. ein System von Beziehungen, die eine Gesamtheit ausmachen. Er ist eine Eigenschaft gewisser Vorgänge und von ihnen nur begrifflich trennbar, eine „Gesamteigenschaft“, eine „Gestalt“, eine „fundierte Einheit“. Er ist ein System von Beziehungen, das man begrifflich für sich denkt.

Diese Beziehungen können auch bloß „vorgestellt“ sein. Um aber rhythmisch zu werden, muß die „Gliederung“ als solche, rein als System von Beziehungen wohlgefällig sein. R. ist eine (abstrakte) Gliederung, die als solche wohlgefällig ist, deren ästhetische Wirkung am Beziehungssystem, nicht an den Tönen, Silben usw. hängt.

So definiert Saran: „R. ist jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge“.

Die Bestandteile solcher Gliederung, die wesentlichen Merkmale des R. sind:

1. eine ganz bestimmte relative Schwere ihrer Elemente — Bewegung, Silben, Töne —, die einer Stufenleiter von bestimmten Schweregraden folgen;

2. eine ganz bestimmte Abstufung der Abstandszeiten gegeneinander (s. d. Art. *Quantität*). Bestimmend für die relative Schwere und Dauer, für die Auswahl aus den an sich möglichen Werten ist die Forderung der Wohlgefälligkeit. Die Schwere- und Dauerwerte, die das wohlgefällige Gefühl des R. hervorrufen, sind ausgewählt, an Zahl beschränkt und deutlich unterscheidbar.

3. eine ganz bestimmte einheitliche Zusammenfassung der Teile und der wieder durch Zusammenfassung entstandenen höheren Gebilde. Auch die Art der Zusammenfassung wird durch die Forderung der Wohlgefälligkeit bedingt. Die Zusammenfassung ist deshalb a) systematisch, d. h. sie erzeugt eine Gruppierung, die in mehreren Ordnungen übereinander aufsteigt; b) sie beruht auf dem Prinzip der Wiederholung und Entsprechung des Gleichen und Ähnlichen. Die Ähnlichkeit oder Gleichheit muß dabei deutlich merkbar sein. (F. Saran.)

b) Erklärungsversuche des rhythmischen Gefühls. Zur Erklärung des rhythmischen Gefühls ist oft auf Vorgänge innerhalb des Menschen (Bewegungen des Herzens und des Pulses, des Atmens, des Gehens, der Muskelinnervation) hingewiesen worden. Auch Vorgänge in der Natur (Rauschen des Meeres, Fall der Regentropfen) sollen das rhythmische Gefühl herangebildet haben,

etwa in dem Sinne, daß das rhythmische Erlebnis eine Erinnerung an Naturvorgänge sei. Auch auf allgemeine physikalische Vorgänge in der Natur ist hingewiesen worden, wie sie die Quantentheorie Plancks zu erhellen scheint.

Durch K. Bücher ist der R. mit der Arbeit in Zusammenhang gebracht worden. Nach Bücher wurde der Arbeit auf der unteren Entwicklungsstufe der Menschheit rhythmische Form gegeben, um sie zu erleichtern. Das Gleichmaß des R. habe den Kräfteverbrauch geregelt, die Ermüdung zurückgedrängt und an deren Stelle ein arbeitförderndes Lustgefühl gesetzt. Zum R. der Bewegung sei der R. des Geräusches, des Werkzeugs und schließlich der R. des Arbeitsliedes gekommen. So liege dem R. ein „soziales und kollektives Moment“ zugrunde.

Diese Deutung Büchers würde aber nur für die Rhythmisierung von Arbeitsvorgängen passen; andere Arten des R. können damit nicht erklärt werden. Außerdem erleichtert aber die Rhythmisierung von Arbeitsvorgängen die Arbeit nicht immer; im Gegenteil läßt die zur Rhythmisierung nötige Aufmerksamkeit nach kurzer Zeit die Vorgänge oft quälender empfinden als die frühere R.losigkeit.

Zweifellos werden Vorgänge durch Eingreifen des Geistes rhythmisiert, und sicherlich trägt zur Gefühlsbetontheit des rhythmischen Erlebens die Möglichkeit der Relations- und Komplexionsauffassung von Gruppen und die leichte Übertragbarkeit in das Motorische bei.

Eine befriedigende Erklärung der menschlichen Freude an rhythmischem Geschehen im einzelnen aber hat die Psychologie bisher nicht zu geben vermocht. Es handelt sich hier eben um sehr verwickelte Grundvorgänge seelischen Lebens, die sich einer Erklärung entziehen. R. ist ein Teil des ästhetischen Erlebens, das sich der Mensch macht, so wie er sich die Welt bildet.

Saran *Verslehre* S. 138—221. Ders. R. in: Holz-Saran-Bernoulli

Die Jenaer Liederhandschrift 1901. Ders. Der R. des französischen Verses 1904.

A. Schmarsow Zur Lehre vom R., Z. f. Aesthetik XVI (1922), S. 109—118. B. Koch Der R. 1921. R. Blümel Die rhythmischen Mittel, Germanica (Festschrift Ed. Sievers) (1925), S. 661—677. Ders. Die R.arten, PBB XVIII (1924), S. 310 bis 315.

Die Literatur über „Gestalt“ jetzt übersichtlich bei: R. Eisler Wörterbuch der philos. Begriffe (1927⁴).

Chr. Ehrenfels System der Werttheorie Bd. II (1900). W. Köhler Komplextheorie und Gestalttheorie, Psychologische Forschungen Bd. VI (1920). H. Werner Rhythmik, eine mehrwertige Gestaltverketzung, Z. f. Psychologie und Physiologie LXXXII (1919/20), S. 198—208. R. Hönigswald Vom Problem des R. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie 1926. Th. Ziehen, P. Linke, O. Baensch u. a. Vorträge und Verhandlungen zum Problemkreis R., Dritter Kongreß für Aesthetik und Kunstwissenschaft in Halle 1927 = Zs. f. Aesthetik XXI (1927), S. 187—292. Kongreßbericht S. 83 bis 188.

R. Westphal Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach 1880. H. Riemann System der musikalischen Rhythmik und Metrik 1903. H. Wetzel Zur psychologischen Begründung des R. und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe „Takt“ und „Motiv“, Riemannfestschrift (1909) S. 600—21. R. Dusmenil *Le rythme musical. Essai historique et critique* 1921. F. Rosenthal Problem der musikalischen Metrik, Z. f. Musikwissenschaft VIII (1925/6), S. 262—288. K. Bücher Arbeit und R. 1924⁶. W. Wundt Grundzüge der physiologischen Psychologie 1911⁶. Th. Lipps Aesthetik Bd. I (1903), S. 293 bis 424. E. Meumann Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des R. (Philosoph. Studien IX) 1894. Ders. Beiträge zur Psychologie des Zeitbewußtseins (Philosoph. Studien XII) 1896. M. Ettienger Zur Grundlegung einer Aesthetik des R., Z. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane XXII (1899). C. A. Ruckmich *The role of kinaesthesia in the perception of rhythm*, American Journal of Psychology XXIV (1913), S. 305—359; dazu ausführliche Besprechung durch A. Kißling Arch. f. ges. Psychologie XXXI (1914), S. 61—64.

§ 4. R., Metrum, Takt. Aus den Darlegungen über Begriff und Wesen des R. ergeben sich wesentliche Unterschiede zwischen R., Metrum und Takt. R. ist jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge, die durch Abstufung der Schwerelemente

und Abstandszeiten und durch systematisch ordnende Zusammenfassung der Glieder erfolgt. Metrum ist eine Eigenschaft gewisser Rhythmen, nämlich derjenigen, die aus orchestrischem und sprachlichem Substrat gemacht sind. Als Begriff dient Metrum der Klassifikation; je nach dem Bedarf der Klassifikation wird sein Inhalt reicher oder ärmer gefaßt. Die für die Klassifikation jedesmal bezeichnenden wesentlichen rhythmischen Merkmale eines Verses, einer Strophe, einer Vers- oder Strophenart werden herausgehoben, im allgemeinen also Zahl der Hebungen und Senkungen, ihre allgemeine Anordnung, die Bildung des Versendes, die Lage der Fugen, die Zahl der Reihen und Ketten (s. d. Art. *Metrum*). Takt hat an sich mit der rhythmischen Gruppenbildung nichts zu tun. Die Abstände von Hebung zu Hebung sind für ihn nebensächlich. Auf die Dauer des Taktteils oder Taktgliedes und deren Schwereabstufung kommt es an. Takt ist eine Zählperiode periodisch in gleichen Abständen wiederkehrender Schwerpunkte, die mit den rhythmischen Grenzen der wirklichen rhythmischen Gruppen an sich nichts zu tun hat. In der streng orchestrischen Musik herrscht allerdings der Takt, und Takt gibt es auch in einigen aus Mischung mit orchestrischem R. gebildeten Formen, aber zum Wesen des R. gehört die Taktmäßigkeit nicht. Weder der sprachliche noch der Gebärdn. noch der melische R. (s. § 5) haben von Natur Takt.

Bedauerlicherweise werden nun in der dt. Verslehre nicht nur R. und Takt andauernd durcheinandergebracht, sondern der Begriff Takt selbst wird in der Verslehre in den verschiedensten Bedeutungen gebraucht. Die Verwirrung wird erst aufgehoben, wenn Takt im alten strengen Sinne gebraucht wird. (Darüber, sowie über den Begriff der „Klopfbareit“ s. auch den Art. *Takt*.)

Saran Versl., Register unter R., *Metrum*, *Takt*. Ders. Der R. des französischen Verses 1904.

§ 5. Die Arten des R.; Mischformen und ihre Bedeutung für

die Verswissenschaft. Der Begriff des R. ist lange Zeit zu eng gefaßt worden, weil nicht erkannt wurde, daß es verschiedene Arten des R. gibt. Erst die zahlreichen Arbeiten Fr. Sarans auf diesem Gebiete haben die Unterschiede klargestellt, die Arten des R. gesondert und ihre Bedeutung für den Vers und die Sprache aufgezeigt.

Zunächst bedingt der Stoff des R. (Musik, Bewegung, Sprache) Artverschiedenheiten der rhythmischen Gebilde durch die ihnen von Natur eigene oder auch nicht eignende Form. Die Substrate Marsch, Tanz, Gebärde, Sprache haben dabei schon von sich aus eine bestimmte (nicht rhythmische) Gliederung; der reine Ton aber ist von sich aus nicht gegliedert. Dann entstehen durch die Auswahl aus den an sich möglichen Schwerewerten und Dauerstufen, sowie durch die Gruppierung und Zusammenfassung der rhythmischen Glieder in jeder Art mannigfache rhythmische Formen (orchestischer R., melischer R., sprachlicher R., Gebärdenr.).

Von den Arten des R., die sich durch Rhythmisierung ursprünglicher Substrate (Arbeit, Tanz, reiner Ton, Gebärde) ergeben, sind folgende für sich und durch Mischen mit andern Elementen für die Verslehre von Bedeutung:

a) Der orchestrische R.
1. Er entsteht, wenn der Mensch seine an sich ziemlich gleichmäßigen Bewegungen bei der Arbeit rhythmisiert, besonders aber, wenn er zu diesen Arbeitsvorgängen musiziert, sei es instrumental (Trommel, Gong usw.) oder vokal; der R. der Musik braucht hierbei durchaus nicht genau gleich der Form des Bewegungsvorgangs zu sein, den sie begleitet, und er ist es auch für gewöhnlich nicht. Meist sind die Grenzen der Bewegung nicht so scharf eingeschnitten als die der Musik. Aber der R. wird doch durch die natürliche Form der Bewegungen, auf der er sich aufbaut, durch deren schon vorhandene (aber nicht rhythmische) Gliederung, z. B. rechts-links, bedingt. Im Anschluß an die Form der Bewegung entwickelt der orchestrische R.

eine starke Zweiteiligkeit des Gruppenbaus, da es bei den gleichmäßigen Bewegungen des Gehens, Stampfens usw. nahe liegt, in der Musik zwei Elemente zu einer Gruppe zu verbinden. Wenn nun die Naturform des Substrats als solche wohlgefällig wird, wird sie zu R.

2. Der Tanz in seiner reinen Form ist eine rhythmisierte Ausdrucksbewegung des Körpers. Auch hier liegt eine gewisse Gliederung der Ausdrucksform von vornherein vor, wie die rechts-links-Bewegung der Beine, die ziemlich gleichmäßige Gewichtsverlegung des Oberkörpers nach rechts-links, vorwärts-rückwärts, auf-nieder. So liegt der Rhythmisierung der Tanzbewegung eine Zweiteiligkeit von vornherein zugrunde. Praktisch können daher die Rhythmisierungen der Arbeitsbewegung und des Tanzes als orchestrischer R. zusammengefaßt werden.

In der orchestrischen Rhythmik herrscht eine ziemlich strenge Zweiteiligkeit der Gruppenbildung. Dabei sind die Gruppengrenzen streng gewahrt, und die Grenze der höheren Gruppe ist immer schärfer ausgeprägt als die der niederen. Der zweiteilige Systemaufbau ist meist ohne weiteres deutlich. Die Schweregrade und Zeitverhältnisse sind auf wenige Formen beschränkt; der Gang ist meist stark abgestuft. Vierhebigkeit mit zweiteiliger Gruppenbildung herrscht vor. Rein orchestrische Rhythmen sind taktmäßig. In den Abstandszeitverhältnissen herrschen die Verhältnisse der kleinsten ganzen Zahlen (1 : 1, 2 : 1 usw.). Rhythmische Pausen bleiben deutlich gewahrt. Orchestrischen R. zeigt vor allem die Marsch- und Tanzmusik.

Verbindet sich nun orchestrischer R. mit Sprache, so entstehen nach Sarans Anschauung bei Verbindung mit Musik die musikmetrischen Formen der Vokalmusik in verschiedenen Abstufungen, bes. Lieder, und dann losgelöst von der Musik „Verse“, „Metra“, und zwar entstehen Verse immer bei der Mischung von orchestrischem R. mit Sprache. Je nach der Eigenart der Sprache ergeben sich akzentuierende (deutsche) oder quan-

titierende (antike) oder alternierende (z. B. französische) Verse. In den akzentuierenden Versen fallen die orchestisch-rhythmischen Hebungen grundsätzlich mit den akzentuellen Hebungen der Sprache zusammen. Die akzentuellen Hebungen der Rede sind im Deutschen im allgemeinen die historisch-etymologisch festen Worthebungen der Sprache. Im quantifizierenden Verse richtet sich die Lage der orchestisch-rhythmischen Hebungen nach den historisch-sprachlichen Kammzeiten der Silben (s. den Art. *Metrik*). Im „alternierenden“ Verse ist wechselnd eine Silbe Hebung, eine Silbe Senkung. Je nach dem Überwiegen des orchestisch-rhythmischen oder sprachlich-akzentuellen Bestandteils in der Mischung von Orchestik und Sprache entstehen Verse, die der Orchestik (Kinderreime, Petruslied, mhd. Gesangslyrik, Opitzvers) oder dem Sprachakzent (Aliterationsvers, frühmhd. Reimvers) nahe stehen. Wirkt die orchestische Gliederung noch stark, so ist der Systemaufbau scharf und deutlich:

Laschen / Nähte, Glieder / Gelenke,
Bünde / Fugen, Reihen / Lanken, Ket-
ten / Kehren, Gebinde / Wenden, Ge-
sätze / Absätze.

Überwiegt die sprachlich-akzentuelle Gliederung, so kommt es zu freieren Hebungsfolgen, freieren Abstandszeiten, Wegfall von metrischen Hebungen, zu Verlagerung der Gruppengrenzen und zu Brechungserscheinungen (s. d. Art. *Enjambement* und *Reimbrechung*).

Aus sich heraus ist die Sprache nicht in der Lage, Verse zu bilden. Die gesteigerte Form der Sprache führt nur zu einer der Sprache eigentümlichen rhythmischen Gestaltung, zu einem prosaischen R. der Sprache, aber nicht zum Vers. Gegensätzliche Auffassung vertritt A. Heusler.

Saran *Versl.* S. 148 ff. A. Heusler
Deutsche Versgeschichte I (1925), S. 4—85.

Wesentlich verschieden vom R. des Tanzes ist der Gebärdenr., wenn er sich auch häufig in scheinbaren Tanzformen (Mary Wigman) äußert. Rhythmisiert wird hier eine Gebärde, eine stark affektbe-

tonte, an sich ungegliederte Ausdrucksbewegung. Betont sei, daß es sich hier nicht um die zerteilenden Gewichtsverlegungen des Körpers handelt. Wie weit es bei der Mischung des Gebärdenr. mit Sprache zu eigentümlichen Formen kommt (Gebetsstil?), ist noch nicht genügend untersucht. Vermutlich ist die rhythmische Form des gregorianischen Gesangs eine Mischung von Gebärdenr. und Sprache.

b) Der melische R. ist eine nur vom rhythmischen Trieb ohne Rücksicht auf außerhalb liegende Bedingungen gebildete Form des reinen Tones oder einer an sich ungegliederten Tonreihe. Der rhythmische Trieb ist hier, weil er sich ganz frei entwickeln kann, nicht durch eine fremde Gliederung (Arbeits- und Tanzbewegung, Akzent) gehindert und kann somit der Gemütslage des Subjekts vollkommen Ausdruck geben. Die Rhythmen, die entstehen, sind expressiver Art und wohl vollkommenster Abdruck der psychischen Gliederung der Gemütsbewegung (Schalmei, Dudelsack). Die Gliederung dieser melischen Rhythmen ist noch nicht recht erforscht. Sehr wesentlich ist, daß ihnen Taktmäßigkeit fremd ist.

Auch der melische R. kann sich sowohl mit Orchestik wie mit Sprache verbinden. Orchestisch-melische Formen sind z. B. die „schweifende Weise“ im 3. Akte von R. Wagners 'Tristan', melisch-sprachliche Formen sind die Sequenzen.

c) Der sprachliche R. (*Prosarhythmus*), der als solcher wohlgefällig gemachte Akzent der Sprache (s. d. Art. *Akzent*). Der R. ergreift hier also ein bereits gegliedertes Substrat, den Akzent. Der Akzent als solcher, auch der persönliche, ist aber als solcher indifferent, rhythmuslos oder unrythmisch. Erst durch eine als solche wohlgefällige Gliederung wird der Akzent zum R. erhoben.

Nach dem akustischen Eindruck besteht kein Zweifel, daß die Rede bei verschiedenen Schriftstellern und in verschiedenen Sprecharten durch die Auswahl und Gestaltung der Schweregrade

und Zeitverhältnisse, sowie durch die ganz verschiedene Gruppenbildung, und zwar durch diese Erscheinungen an sich wohlgefallig gegliedert ist.

Genaue und umfassende Untersuchungen aus neuerer Zeit liegen aber darüber noch nicht vor, so daß allgemeine Angaben noch nicht gemacht werden können. Wie solche Untersuchungen anzustellen sind, zeigt die Analyse eines Prosa-Beispiels durch F. Saran a. a. O.

Die Untersuchungen, die bisher über den Prosarhythmus vorliegen, erfassen nicht das Wesen der Sache. Sie beschränken sich zumeist nur auf eine Berechnung der unbetonten Silben, die zwischen zwei aufeinanderfolgenden betonten Silben stehen, wobei mit Vernachlässigung der tatsächlichen Verhältnisse überhaupt nur zwischen zwei Schweregraden (schwerleicht, Hebung-Senkung) unterschieden wird. In diesen Untersuchungen ist also nur ein ganz kleiner Teil aus den rhythmischen Erscheinungen der Schallform herausgenommen worden. Für die Erkenntnis des „Prosar.“ ist damit so gut wie nichts erreicht. Im großen und ganzen läßt sich nach diesen statistischen Untersuchungen nur sagen, daß im Deutschen eine Neigung zum Gewichtswechsel herrscht und Abneigung gegen Glieder der Form $\times \times \times$ besteht. In der erregten Rede scheinen die Hebungen schneller aufeinander zu folgen als in der nicht erregten. Die erregte Rede scheint auch die einsilbigen Wörter den mehrsilbigen vorzuziehen.

K. Marbe *Über den R. der Prosa* 1904. H. Unser *Über den R. der dt. Prosa*. Diss. Freiburg 1906. P. Kullmann *Statistische Untersuchungen zur Sprachpsychologie*, Zs. f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane LIV (1910), S. 290 ff. F. Gropp *Zur Aesthetik und statistischen Beschreibung des Prosar.*, Fortschritte der Psychologie IV (1916), 43—79, mit einer Übersicht über die Forschung. A. Kreiner *Zur Aesthetik des sprachlichen R.* Diss. Würzburg 1916. H. L. Stoltenberg *Die Bindung der deutschen Rede* 1916. Saran *Verslehre* S. 34 ff. S. Behn *Der dt. R. und sein eigenes Gesetz* 1912. Ders. *R. und Ausdruck in dt. Kunstsprache* 1921. L. Bianchi *Untersuchungen zum Prosar.* J. P. Hebels, Kleists und der Brüder Grimm 1922. M. Faßler *Unter-*

suchungen zum Prosar. in C. F. Meyers *Novellen* (Sprache und Bildung XXXII) 1925. H. Werner und E. Lagercrantz *Experimentalpsychologische Studien über die Struktur des Wortes*, Z. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Abt. 1, Bd. XXXII (1924). R. Bräuer *Rhythmische Studien. Untersuchungen zu Tempo, Agogik und Dynamik des Eichendorffschen Stils*, Arch. f. d. ges. Psychologie LVI (1926), S. 289 bis 396.

In der Gliederung prosaischer Rede nehmen die Satzschlüsse zeitweise infolge des Einflusses des lat. *cursus* eine besondere Stellung ein. Auch hierüber fehlt es aber noch an umfassenderen Untersuchungen. Zweifelloso hat sich in älterer Zeit das Streben bemerkbar gemacht, den lat. Kursus nachzuahmen, schon in der mhd. Clarissenregel und mehr noch später in der Sprache der Kanzlei. Bevorzugt wird der Ausgang auf betonte Silbe $\sim \times \times \sim$ und der Form $\times \sim \times \times / \sim \times$ oder $\sim \times / \sim \times \times / \sim \times$.

K. Burdach *Über den Satzr. der dt. Prosa*, SB. d. Berl. Akad. 1909, S. 520—535; wieder abgedruckt in: Vorspiel I, 2 (1925), S. 223 bis 242. K. Drescher *Johann Hartlieb 5. Der Caesariustext*, Euph. XXII (1925), S. 525 bis 541.

Der sprachliche R. in dem oben dargelegten Sinne einer als solchen wohlgefalligen Gliederung des Akzents kann sich gleichfalls mit andern Arten des R. mischen. In jedem Falle entstehen rhythmische Gebilde eigener Form. Prosarhythmen, nicht Verse sind z. B. die „freien Rhythmen“ Klopstocks und Goethes (siehe den Art. *Freie Rhythmen*). Verbindet sich der Prosar. der freien Rhythmen mit Orchestik, so werden aus den freien Rhythmen Verse, Metra. Mischung des sprachlichen R. mit Orchestik liegt auch in der Mensuralmusik vor. Sprachlicher R. mit Gebärdn. gemischt ergibt die stark stimmungshaltigen Formen des gregorianischen Chorals. Sprachlicher R. in Mischung mit melischem R. führt zu den Melismen der Mensuralmusik. Mischung des sprachlichen und melischen R. liegt auch den Sequenzen zugrunde. Auch die sekundär entstandenen Mischformen (Verse) können sich wieder mischen. Auf diese Weise entstehen zahlreiche Erschei-

nungsformen des R., die sich aber sämtlich auf die vier wesentlichen verschiedenen Grundarten des R. (orchestischer, Gebärdenr., melischer R., sprachlicher R.) und ihre Mischungen zurückführen lassen.

P. Habermann.

Ritornell (ital. *ritornello* „Wiederkehr“) ist eine alte Form der italienischen Volkspoesie, eine dreizeilige Strophe, deren erster und dritter Vers miteinander reimen, während der zweite Vers reimlos ist oder assoniert. Der erste Vers ist meist ein kurzer Vers, ein selbständiger Ausruf (Blumenruf, z. B. „Blüte der Mandeln“), oder eine Frage.

Im Deutschen ist die Form besonders von Fr. Rückert, W. Müller und P. Heyse in Übersetzungen und eigenen Dichtungen verwendet worden.

Das R. darf nicht mit der Terzine (s. d.) verwechselt werden.

Minor *Metz.* S. 470—472; 535.

P. Habermann.

Ritterliche Dichtung s. Höfische Epik, Minnesang, Mittelhochdeutsche Literatur.

Ritter- und Räuberroman, eine nach inhaltlichen Gesichtspunkten bezeichnete Hauptgruppe der Unterhaltungsliteratur im klassisch-romantischen Zeitraum.

§ 1. Aus verschiedenen Quellen war das Interesse gespeist, das sich in der 2. Hälfte des 18. Jhs. dem MA. zuwandte. Klopstock weckte eine deutschümelnde Bewegung. Herder und, von anderer Seite, Möser richteten ihr Augenmerk auf das deutsche MA. Bodmer warb für den Minnesang. Französische Ritterr. fanden ihren großen Leserkreis (Reichards 'Bibliothek der Romane' 1778—94); Wieland gewann, zunächst parodierend, ihre Welt der deutschen Dichtung. Schon 1742 war eine Übersetzung von Tassos 'Gerusalemme liberata' erschienen, die den jungen Goethe beeindruckte. Die Stelle, wo er in den 'Lehrjahren' (I 7) davon berichtet, gewährt einen Einblick in die Voraussetzungen für das Verhältnis der Zeit zum MA.

§ 2. Goethes 'Götz' machte die Bahn frei, die zur literarisch schöpferischen Be-

handlung dieses Stoffgebiets führte. Mit Recht wird neuerdings stark betont, daß der R. u. R. sich nicht als bloßer Nachklang des 'Götz' verstehen läßt, daß er vielmehr zum alten Ritterr. und zum maurerischen Templertum in naher Beziehung steht. Der 'Götz' selbst erscheint ja in einem geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Das darf aber die Tatsache nicht verdunkeln, daß Goethe erst die dichterischen Ausdrucksformen geschaffen hat, die, stark vergrößert, den Skribenten die Ausmünzung des beliebten Stoffs ermöglichten. Fassen wir das Verhältnis so auf, dann wird auch begreiflich, wie nach Goethes organischem Gebilde die Nachtreter ein in sich so unzusammenhängendes Bild der „Vorzeit“ geben konnten. Goethe schuf aus einer einheitlichen Schau der Welt des 16. Jhs. Bei den Unterhaltungsschriftstellern stehn die verschiedenen Traditionsreihen unverbunden nebeneinander: Goethesche und Bürgersche Derbheit, Wielandsche Lusternheit, Psychologielosigkeit wie im alten Ritterr., Stoffhäufung wie im Amadis, Neigung zum Brutal-Wunderbaren, wie in der freimaurerischen Strömung, dazu als Verbrämung moralisierende Ergüsse, wie die Aufklärung sie liebt. Die Forderungen aber, die jeder einzelne Zug für das Ganze stellt, bleiben unerfüllt. Die Vorliebe für den „großen Kerl“, das Schwelgen in sturm- und dranghafter Bilderfülltheit der Sprache stellt eine äußere Einheit oder richtiger Einerleiheit her. Für die formale Unzulänglichkeit der Richtung zeugt es, daß sie bis ins 19. Jh. hinein eine dialogische Darstellung mit verbindenden erzählenden oder mit einleitenden Zwischengliedern handhabt.

§ 3. Unter den Begriff des R. u. R. fallen Erzeugnisse, die ihrem Stil, Ziel und literarischen Wert nach sehr verschieden sind. Im ganzen führt die Entwicklung vom Ritterr. zum Räuber- und Abenteuerroman in immer niedrigere Regionen. Man beginnt mit populär-wissenschaftlichen Ansprüchen, gibt in Anmerkungen Literatur und Quellen und verfiert ein plumperes Sturm- u. Drang-

ethos. Im weiteren Verlauf erringen die Spannungsreize durch Intrigen, schlüpfrige Situationen oder geheimnisvolle Grausensmomente immer ausschließlicher die Herrschaft. Das MA. als solches tritt zurück, aber die Personen behalten vorwiegend das Heldenpathos bzw. die Schurkentücke der Ausgangsfläche. Von einer Entwicklung im Sinn einer von innen her bestimmten Fortbildung läßt sich nicht reden.

§ 4. Das Jahr 1785 eröffnet die Produktion unserer Gattung. Da beginnt Leonh. Wächter mit der Veröffentlichung von 'Männerschwur und Weibertreue' in den 'Emphemeriden der Literatur...', das dann als erste von 3 Nummern im I. Bd. seiner 'Sagen der Vorzeit' (7 Bände, 1787—98) erscheint. Wächter gilt in gewissem Sinn als der „Vater des Ritterromans“; er hat ihm nach Stil und Ethos die Grundrichtung bestimmt. Für das rationalistisch und sturm- und dranghaft gefärbte Ideal, das er in Rittermaskierung verkündigt, hat er eine Persönlichkeit, wenn auch keine bedeutende, einzusetzen. Die zeitgenössische Kritik nahm seine ersten „Sagen“ literarisch völlig ernst; erst allmählich setzte die Ablehnung ein. — Das gleiche Jahr brachte Schlenkerts 'Friedrich mit der gebissenen Wange' (4 Bände — 1788). Schl. ist minder klotzig und laut als W.; in der Grundhaltung stimmen beide überein. — Die wirklich epischen historischen Romane der B. Naubert, deren Reihe 1785 mit 'Emma' einsetzt, können, auch wo sie Stoffe des deutschen MA. behandeln, nur bedingt zum R. u. R. gerechnet werden, dessen Ethos ihnen fremd ist.

Ritter- und Räuberideal verschmilzt C. G. Cramer im ersten seiner Romane, 'Leben... Erasmus Schleichers, eines reisenden Mechanikus' (1789—91). „Schiller ist mein Mann, Friedrich Schiller! Meißner und Anton Wall!“ heißt es im Prolog. Wie die 'Räuber' spielt der 'Schleicher' und seine Ergänzungen, 'Der deutsche Alcibiades' und 'Paul Ysop' in der nahen Vergangenheit. Die Wertkategorien dieser Welt ähneln aber denen der „Vorzeit“ außerordentlich. Als

reiner Ritterr. ist dann der 'Hasper a Spada' inszeniert (1792); eine barbarische Götziade, ungeschlacht, voll Freiheitspathos und „Pfaffen“haß. Die Buntscheckigkeit der Form ist bei Cr. auf den Höhepunkt getrieben. Die schmutzige Erotik seiner ungeheuer verbreiteten Werke übersteigt das bis dahin in der Gattung übliche.

Die Romane von C. H. Spieß, in denen der Geisterapparat des Trivialromans dem Ritterr. einverleibt wird, gehören schriftstellerisch zu den besseren Leistungen des R. u. R. Spieß arbeitet weniger mit läutem Schreien und wilden Gebärden, als mit unheimlichen Beklemmungen. In der Behandlung schwüler Szenen hat er von Wieland gelernt. Den Gang der Handlung weiß er raffiniert zu berechnen. Sadistische Züge sind bei ihm stark ausgeprägt.

Wie Sp. die Figur des Bundesemissionärs und des Genius aus dem freimaurerischen Kreis für den Ritterr. gewinnt, so führt über den Stoffkomplex der geheimen Gesellschaften Zschokke mit seinem 'Abällino' (1793) zum Räuberroman, in dem der „Ritter“-Geist neu kostümiert wird. Chr. A. Vulpius, als Mitarbeiter an Reichardts 'Bibliothek' geschult, seit 1785 Verfasser eigener Ritterr., stellt 1798 in seinem 'Rinaldini' den „klassischen“ Typus des Räuberr.s auf.

Damit sind die Hauptbahnen bezeichnet, in denen sich nun noch über ein Jahrzehnt hinaus die massenhafte Produktion bewegt.

§ 5. Als Unterströmung der klassischen und romantischen Zeit ist der R. u. R. geistesgeschichtlich von Wichtigkeit. Den unbewußten Beziehungen Goethes, Schillers, Tiecks, Arnims, Fouqués, besonders Kleists auf den Bahnen M. Thalmanns nachzugehen, ist eine lohnende Aufgabe. Auch die Mischung dramatischer, epischer und lyrischer Formen verdient als Gegenstück zu romantischen Formtendenzen Beachtung.

Goedeke §§ 279, 295. F. J. Schneider *Die Freimaurerei u. ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland* 1909. J. W. Appel *Die Ritter-, Räuber- u. Schauerromantik* 1889. C. Müller-Fraureuth *Die Ritter- u. Räuberromane* 1894.

Dazu die Rezension von A. Köster A.f.d.A. XXIII (1897), S. 294 ff. W. Pantenius *Das MA. in Leonhard Wächters (Veit Webers) Romanen* (Probefahrten 4) 1904. Christine Touaillon *Der deutsche Frauenroman des 18. Jhs.* 1919. Marianne Thalmann *Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften* (Munckers Forschungen 53) 1919. Dieselbe *Der Trivialroman des 18. Jhs. und der romantische Roman* (Germanische Studien 24) 1923. Günther Müller.

Robinsonade. § 1. Zwei Merkmale bestimmen die Gattung der reinen und echten R.: 1. inselhafte Abgeschlossenheit, entweder als Hauptmotiv oder doch als Episode verwertet. 2. Exilhafter Charakter des Aufenthalts, d. h. unfreiwillige Gefangenschaft mit der lebhaften Sehnsucht, wieder freizukommen. In reiner Ausprägung finden sich diese beiden wichtigen Hauptmotive nur selten, wie denn überhaupt die R. als Gattung zugleich dem eigentlichen Abenteuerroman (s. d.), dem Reiseroman (s. d.) angehört und sich oft dem utopistischen Staatsroman (s. d.) nähert, mit dem sie nur rein äußerliche Zufälligkeiten gemeinsam hat; denn im Grunde bilden Utopie und R. ihrem innersten Wesen nach vollkommene Gegensätze. Es ist weiter scharfe Scheidung zwischen eigentlicher R. und Pseudor. nötig. Die R., die literarhistorisch eine Zwischenstellung einnimmt, ist das Spiegelbild allgemeiner kultureller und weltanschaulicher Strömungen, sie hat, in enger Wechselwirkung mit der epischen Erzählungsform, vor allem auf ihrem Höhepunkt in Deutschland und England wesentlichen Anteil an der Ausbildung des psychologischen Romans.

§ 2. Das Robinsonmotiv gehört, schon vor Defoe, der Weltliteratur an und findet sich zunächst in morgenländischen Erzählungen. In der deutschen Dichtung taucht es in der 'Gudrun' (um 1220; 2. Aventure) auf, bei Wicram ('Von guten und bösen Nachbarn' 1556). Aber erst das Zeitalter der großen Entdeckungsfahrten und Weltreisen, die den Gesichtskreis des europäischen Menschen bedeutend erweitern, schafft einen neuen und festen Boden für das Motiv und

bereitet seine Entwicklung, besonders bei seekundigen Völkern, vor. Die Seefahrerberichte erstreben nun getreue Darstellung der nackten Wirklichkeit, sind erfüllt von selbst geschauten und erlebten Abenteuern, denen aber zumeist der phantastische Charakter fehlt. Stets kehren die Erzählungen von Schiffbruch, Aussetzung, Zurücklassung wieder, und alsbald beginnt auch die Dichtung, sich solcher Stoffe zu bemächtigen. Zwar tragen die verschiedenen kurzen robinsonadenhaften Episoden in dem großen, langweiligen Barockepos, dem 'Habsburgischen Ottobert' des Östreichers Wolf Helmhart von Hohberg (1663—1664) noch durchaus phantastisch-allegorisches Gepräge; aber schon die Geographie- und Reiseromane von E. W. Hapfel geben, wenn auch nur scheinbar, selbst gesehene, wirklich treu beobachtete Schilderungen abenteuerlicher Seefahrten und schöpfen aus gut beglaubigten Reiseberichten und Chroniken. Kleine Vorrobinsonaden enthalten der 'Insulanische Mandorell' (1682), der 'Spanische Quintana' (1686—87) u. a. seiner vielen Romane. Als erster verleiht Grimmelshausen in dem überaus wichtigen, das Problem des Romans erst lösenden 6. Buch des 'Simplicissimus' (1668) dem Motiv eine tiefere ethische Bedeutung. Reine R. ist die Episode nicht (über die Quellen vgl. M. Günther GRM. X [1922] S. 360 ff.); denn Simplizius, in seiner Erkenntnis, daß „aller Wahn treugt“, bleibt freiwillig auf der Insel zurück, der Welt als Mensch des Barock in christlich-asketischem Sinne entsagend, da er inneren Frieden gefunden hat. Ihm ist die Insel nicht Exil, wie allen andern, besonders dem Robinson Defoe's, sondern, mit starker Betonung des idyllischen Moments, wahrhaftes Asyl vor der sozialfeindlichen Kultur der Welt und ihrer Kabale und zugleich — das unterscheidet ihn von den späteren — Asyl vor den Versuchungen, die diese Welt ihm bietet, wie er es selbst ausspricht (ed. Borchardt II, 269).

§ 3. Daniel Defoe schafft das eigentliche Werk, das der Gattung den

Namen gibt und zugleich ihr reinster und eindeutigster Ausdruck durch seinen exil- und inselhaften Charakter ist. 1719 erschien, zunächst ohne Namen, *'The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe'*, sich stützend auf wirkliche Erlebnisse des Matrosen Alexander Selkirk (vgl. H. Ullrich *Der Robinsonmythus*, ZfBf. VIII [1904] S. 1 ff.), ein realistischer, psychologischer Roman mit bewußter, aber nicht aufdringlich lehrhafter Art. Im Leben Robinsons auf der Insel spiegelt sich, in kleinem Ausschnitt, der Kulturgang der Menschheit bis zur Staatenbildung: keine Utopie im politischen Sinne, sondern, echt englisch, eine Kolonie, die Verwirklichung zunächst einer wirtschaftlichen, dann eines ethisch-kulturellen Ideals, das Genügsamkeit predigen soll. Das bloß Abenteuerliche wird hier über das rein Didaktisch-Moralische hinaus in anderer Richtung als beim *'Simplizissimus'* zum erstenmal einem großen philosophischen Kulturgedanken unterstellt. Trotz allem, auch Robinson strebt fort von der Insel, die ihm zutiefst doch Exil ist, nicht Asyl. Der unglaubliche Erfolg Defoe's erklärt sich daraus, daß der Roman der praktisch-utilitaristischen wie der religiös-pietistischen Strömung der Zeit entgegenkam; in alle Sprachen wurde *'Robinson Crusoe'* übertragen, in allen Sprachen, Ländern, Provinzen nachgeahmt und bearbeitet. Die erste deutsche Übersetzung kam 1720 zu Hamburg heraus (Neudruck im Inselverlag von H. Ullrich). Neben den sich häufenden Übersetzungen geht auch in Deutschland eine Reihe von R. her, die von sehr unterschiedlichem literarischen Wert — mit Defoe kann sich keine messen — schließlich in den großen Strom des Abenteuerromans mündet. Allen ist gemein, mehr oder minder stark ausgeprägt, der inselhafte Charakter des Aufenthalts, der stets als Exil empfunden wird — keine Weltflucht, keine Idylle; das gesellschaftliche Motiv taucht auf, nicht einer, sondern mehrere werden verschlagen. Es seien genannt von deutschen R. der *'Holländische Robinson'* 1721, der *'Teutsche Robinson oder Bern-*

hard Creutz' 1722, der sächsische (1722), der französische (1723), der schwedische (1724), der amerikanische (1724) Robinson, die wichtige *'Lebensbeschreibung Joris Pines'* 1726, der eine ältere englische Vorrobinsonade *'The isle of Pines'* 1668 von Henry Nevil zugrunde liegt (1668 deutsch; vgl. M. Hippe, Engl. Studien XIX [1893] S. 66 ff.). *'Joris Pines'* wird durch seinen utopistischen Zug neben dem *'Englischen Einsiedler Philipp Quarl'* 1727—28 bedeutsam für jene R., die in Deutschland den Höhepunkt dieser literarischen Gattung und zugleich auch ihre Überwindung darstellt.

§ 4. Es ist Joh. Gottfr. Schnabels *'Insel Felsenburg'*, deren 1. Band 1731 anonym wie alle vorhergehenden R. zu Nordhausen erschien unter dem Titel *'Wunderliche Fata einiger Seefahrer ...'* (Neudruck in D. L. D. 108/120 von H. Ullrich), gleich wichtig als erster bedeutender Roman des 18. Jhs. mit psychologischem Einschlag wie als Ausdruck der seelischen Struktur seiner Zeit. Es ist das Verdienst F. Brüggemanns, in letzterer Hinsicht die Bedeutung des Romans klar gewürdigt zu haben. Vertiefte Seelen-schau geht zusammen mit einer veränderten ethischen Einstellung zur Welt und den Mitmenschen, mit einer neuen humanen Gesinnung, einem neuen sozialen Bewußtsein, das Schnabel als erster ahnt und darstellt. Entscheidend ist, daß wie Simplicius nun auch der Altvater Albertus Julius und die Seinigen ihre Insel nicht als Exil, sondern als Asyl auffassen vor einer unsozialen, rücksichtslosen Welt mit ihren „politischen“ Menschen, wie ihn das Zeitalter Ludwig XIV. geschaffen hatte, als „Ruheplatz redlicher Leute“. Scharf stehen sich zwei Zeitalter gegenüber, das der individuellen Willkür, der K a b a l e und das der sozialen Gebundenheit, der Humanität; auf diesem weltanschaulichen Gegensatz baut sich der Roman auf, der durch seinen asylhaften Charakter den eigentlichen R. nicht mehr zugehört, vielmehr in seinem Hauptteil der kulturellen, anarchistischen Utopie sich nähert, die ein gesellschaftlich-ethisches Ideal verwirklichen

will. So weicht Schnabel von Defoe ab, dem er nur im allgemeinsten verpflichtet ist, mit dem er aber den erziehlisch-praktischen Zug teilt. Durch drei Motive, die zwar schon früher bei Grimmelshausen und im 'Joris Pines' im Keim auftauchen, aber erst von Schnabel in ihrer gegenseitigen Bedingung aufgezeigt werden, ist diese R. bedeutsam, durch das Motiv des Asyls, der freiwilligen, planmäßigen Abgeschlossenheit, des geschlechtlichen Problems, das einzig zur Durchbrechung dieses Abschlusses führt. Die Steigerung der Empfindsamkeit, die glückliche Darstellung eines innigen, tiefen Gefühlslebens im idyllisch-patriarchalischen Zusammensein edler Menschen in der Natur ist nicht zuletzt im seelenerkundenden Pietismus begründet, unter dessen Einfluß Schnabel nachweislich stand. So ist dieser 1. Band bezeichnend für den neuen Zeitgeist; die drei folgenden Bände (1732, 1736, 1743) nutzen, ohne Neues zu bringen, den großen Erfolg des ersten rein buchhändlerisch aus und sinken literarisch immer tiefer. Die 'Insel Felsenburg', die deutsche R. des 18. Jhs. fand weite Verbreitung, wurde fortgesetzt und bearbeitet, u. a. merkwürdig von A. Oehlenschläger in den 'Inseln im Südmeer' 1824 f. (Neudruck von R. M. Meyer 1911); Tieck gab den Roman 1828 neu heraus, der namentlich durch seine Verbindung mit der Utopie auf die Gattung der R. wirkte. (Nordischer 1741, Dänischer 1750, Isländischer 1756, Faerøischer 1756 Robinson, Land der Inguiraner 1736 u. a.).

§ 5. Auch der „Avanturier“-Roman (s. d.) nimmt das Robinsonmotiv auf, gibt aber keine Bearbeitung von Defoe. Der 'Bremische' (1751), der 'Dänische' (1751), der 'Asiatische' (1754) und besonders der 'Dresdner Avanturier' (1755) gehören zu den wirklichen R. (Vgl. B. Mildebrath *Die deutschen „Avanturiers“ des 18. Jhs.* Diss. Würzburg 1907, S. 95 ff.) — Die große Masse der deutschen R. aber schließt sich unmittelbar an Defoes Werk an; die literarische Minderwertigkeit ist erheblich, die Pseudor. mehren sich, die Gattung

wird jetzt ausschließlich für die Geschmacks- und Geschmacksgeschichte wichtig. Jedes Land, ja jede Landschaft, jeder Stand will „seinen“ Robinson haben (vgl. die Bibliographie von H. Ullrich); das Abenteuerlich-Phantastische überwiegt und wird allmählich zur Hauptsache.

§ 6. Nach 1750 beginnt ein merklicher Umschwung; das philosophische, philanthropische Jahrhundert läßt sich diese literarische Gattung nicht entgehen; sie nutzt diese als Mittel für ihre aufklärerischen Absichten, um so mehr als Defoe selbst in der matten Fortsetzung seines Romans das erziehlische Moment immer stärker betont und Rousseau vor allem im 'Emile' auf den unvergleichlichen Erziehungswert dieses Buches hingewiesen hatte. Die R. wird nun zum ausgesprochen pädagogischen Lehrmittel und allmählich zum wichtigen Bestandteil der Jugendliteratur (s. d.). Verschiedentlich bearbeitete man 'Robinson Crusoe' in dieser Hinsicht, so J. C. Wezel (1779), aber alle übertraf Joachim Heinrich Campe mit seinem 'Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder' (1779—80) an durchschlagendem Erfolg (120 Auflagen, in 25 Sprachen übersetzt), der dem inneren Gehalt dieser moralisch-pädagogischen, praktisch-nüchternen Erzählung bei weitem nicht entsprach. Der krasse Nützlichkeitsstandpunkt des 18. Jhs. nur konnte zu dieser langweiligen Umbildung des dadurch ganz beiseitegeschobenen Originals führen; ausdrücklich richtet sich Campe gegen die „Seelenleuchte“ der Zeit, gegen das „leidige Empfindsamkeitsfieber“. Neben Campe fand der künstlerisch wertvollere, wenn auch gleichfalls mit erziehlischer Absicht verfaßte 'Schweizerische Robinson' des Schweizer Pfarrers Johann David Wyß (1812—13) weite und begründete Verbreitung in der Jugendliteratur.

§ 7. In Deutschland kam man zunächst nicht mehr zu einer eigenen neuen Gestaltung des Robinsonmotivs; man überließ dies dem Ausland und gab selbst nur Bearbeitungen und Nachahmungen. In England gelang dem Kapitän Fr.

Marryat mit seinem 'Masterman Ready' (1841) ein glücklicher Wurf; unter dem Titel 'Sigismund Rüstig' kam die beliebte Erzählung seit 1843 in die deutsche Jugendliteratur. In dieser literarischen Schicht blieb die R. fortan, sie konnte das pädagogische Gewand nicht mehr abstreifen und fand den Weg, den sie gekommen, nicht mehr zurück. Einzig Jule Verne, der große französische Neuschöpfer des Reiseromans, führte in drei seiner Romane ('L'île mystérieux' 1874, 'L'école des Robinsons' 1882, 'Deux ans de vacance' 1888) das Robinsonmotiv wieder zurück in den alten Abenteuerroman, dem es entstammt. Erst die unmittelbare Gegenwart greift das Robinsonmotiv unter dem Einfluß der neuen politisch-staatlichen und sozialen Umwälzungen und Unmöglichkeiten wieder auf, verleiht seiner künstlerischen Gestaltung den mehr oder weniger deutlichen kulturkritischen und tendenzhaften Charakter und nähert sich so mitunter stark der Gattung des utopischen Staatsromans: so etwa N. Jacques' Robinsonade 'Piraths Insel' (1917), A. Petzolds 'Alter Abenteuerroman' 'Sevarinde' (1923), E. Reinachers 'Robinson' (1919) und geistreich überlegen Gerhart Hauptmanns 'Insel der großen Mutter' (1924).

Vollständige Aufzählung bei F. Brügge-mann *Utopie und Robinsonade* (Forsch. Lg. 46) 1914. A. Kippenberg *Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg* 1892. L. Brandl *Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur*, GRM. V (1913), S. 233—261. Ders. *Neophilol.* XI (1925), S. 28 ff. über: L. L. Hubbard *Een nederlandse Bron van den Robinson Crusoe* 1921. L. Polak *Vordefoesche Robinsonaden in den Niederlanden*, GRM. VI (1914), S. 304 ff. H. Ullrich *Robinson und Robinsonade I. Bibliographie* (LithForsch. 7) 1898. Ders. *Nachtrag*, ZfBfr. XI (1907/08), S. 444 ff. und 489 ff. Ders. *Robinson und Robinsonade in der Jugendliteratur*, in Heins Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik IX, 2. Ergänzungsband (1910) S. 340—349. Ders. *Defoes Robinson Crusoe, die Geschichte eines Weltbuchs* 1924 (zusammenfassende Darstellung). H. F. Wagner *Robinson in Österreich* 1886. W. H. Stavermann *Robinson Crusoe in Nederland*. Diss. Groningen 1907. F. K. Becker *Die Romane J. G. Schnabels*.

Diss. Bonn 1911. K. Schröder J. G. Schnabels 'Insel Felsenburg'. Diss. Marburg 1912. H. Röttken *ZivergLg. N.F. IX* (1896), S. 1 ff., 295 ff. K. Arnold *Campe als Jugendschriftsteller*. Diss. Leipzig 1905. W. Rehm.

Rokokodichtung s. Nachtrag.

Rolle. Man versteht unter Rolle den von einem Schauspieler im Gesamtorganismus des Stückes zu übernehmenden Teil und nennt auch das Heft, das diesen seinen Anteil enthält, Rolle. Heute wird der Darsteller in den meisten Fällen ein vollständiges Stück des Dramas erhalten und sich darin seine Dialogstellen und die Stichworte, auch eventuelle „Striche“ anmerken. Die Verteilung der Rollen geschah lange Zeit, jedenfalls das ganze 18. Jahrh. über, nach „Rollenfächern“, die, für die Komödie wenigstens, ihren Ursprung in der italien. *commedia dell' arte* haben und über Frankreich gingen: Pantalone, Dottore, Capitano und Scaramuccio, Lelio und Octavio, Isabella und Leonore, Scapino oder Arlechino, und Colombina. Zu diesen zehn Vertretern kamen durch Frankreich hinzu: Marinette und Mezzetin oder Pierrot. Diese Fachbezeichnungen werden hernach geradezu Schauspielernamen. Die deutschen Fachbezeichnungen decken sich mit dem Inhalt der italienisch-französischen. J. Chr. Brandes will 1779 mit folgenden 16 Fächern auskommen und damit auch Shakespeare oder den 'Götze' spielen: Zärtlicher und komischer Alter, Raisonneur, erster und zweiter Liebhaber, Petit-maitre, erster und zweiter Bedienter, Charakterfach, zärtliche und komische Mutter, erste Charakterliebhaberin, zweite und dritte Liebhaberin, erste und zweite Soubrette. Die spezifischen Rollenfächer des 18. Jhs. sind: 1. Französische Anstandsrollen (heute dem Bonvivant und Intriganten zufallend); darunter gehören Offiziere, Chevaliers, Marquis, Petit-maitres, Deutschfranzosen u. a. Sonderbezeichnungen. 2. Das charakteristisch deutsche Fach der Väter („tragische“ oder „polternde“ [= hitzige]). 3. Mantelrollen, d. h. komische Charaktere. 4. Bediente und Episodenfächer (chargierte

Rollen wie Juden, Pedanten, Bauern). 5. Weibliche Rollenfächer, unter denen die „Liebhaberinnen“ und „edlen Mütter“ wohl heute noch geblieben sind; während die „Agnesen“ (nach Molières „Agnes“ in der 'Frauenschool'), also schüchterne und rührende Liebhaberinnen und „Soubretten“ (muntere, schalkhafte Rollen wie die Franziska Lessings) jetzt in der „Naiven“ aufgehen; die erstere entwickelt sich im Alter zur edlen Mutter, die letztere, von der Colombine stammend, zur komischen Alten. Die Theater in Gotha, Mannheim (Dalberg), Wien und Weimar (Goethe) ließen kein festes Rollenfach oder Rollenmonopol gelten, sahen also in dem Fach weniger ein Recht als vielmehr eine Verpflichtung. Im 19. Jh. wird die Zahl des Personals auf durchschnittlich 25 erweitert, was durch den veränderten wirtschaftlichen und literarischen Theaterbetrieb bedingt ist. Mit der „Entdeckung der Regie“ um 1830 verliert das Rollenfach mehr und mehr an Bedeutung, weil dem Regisseur das Ganze wichtiger ist als die Rolle und das Fach; das Engagieren nach Fächern wird sogar gesprengt, die Individualität ist das Entscheidende, so daß schließlich z. B. der Komiker Pallenberg den Kassierer in G. Kaisers 'Von Morgens bis Mitternacht' und den C. Hauptmannschen Tobias Buntschuh spielte. Die Loslösung vom Fach gibt dem Direktor ungeheure Macht über den Schauspieler in die Hand, den er mit Leichtigkeit kalt stellen kann; der Schauspieler empfindet das Fach als sozialen Schutz. Irgendwie ist daher aus praktischen und Bequemlichkeitsgründen bei Theateragenten usw. die Fachbezeichnung latent immer geblieben, da ja die Persönlichkeit des Schauspielers eine Arbeitsteilung von selbst ergibt und Allespieler nur im schlimmen Sinne vollkommen können.

B. Diebold *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jhs* (TheatergeschF. 25) 1913. F. Gregori *Der Schauspieler* 1919. S. 52—93. H. Doerry *Das Rollenfach im dt. Theaterbetrieb des 19. Jhs.* (Schr. d. Ges. f. Theatergesch. 35) 1926.

H. Knudsen.

Roman.

A. Theorie.

§ 1. Das Wort R. gibt keinen Anhaltspunkt für eine Wesensbestimmung. Es tritt ursprünglich als Bezeichnung für die Sprache auf und wird in Frankreich um die Mitte des 12. Jhs. für Schriftwerke angewandt, die nicht in der lateinischen, sondern in der vulgären Sprache, der *lingua romana*, abgefaßt sind. Zunächst handelt es sich um Übersetzungen aus dem Lateinischen, später greift die Bezeichnung auch auf Texte über, die nicht auf lateinischen Vorlagen beruhen. Da die ersten sogenannten R. vornehmlich der erzählenden Literatur angehörten, gewinnt in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. R. die Bedeutung von „Erzählung“ schlechthin. Auch Geschichtswerke, Annalen, Chroniken usw. erhalten anfänglich diese Benennung. Eine Unterscheidung zwischen einer in Prosa oder Versen abgefaßten Erzählung besteht zunächst nicht; später aber überwiegt die Bedeutung von R. für eine prosaische Erzählung. Schon im 13. Jh. scheint das Wort zu der modifizierten Bedeutung von „erdichteter, phantasievoller Erzählung“ hinzuneigen, die sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte einbürgert, so daß die Geschichtswerke ihre ehemalige Bezeichnung aufgeben. Nach Deutschland dringt das Wort erst im 17. Jh. Neben R. finden sich auch die Formen „Romain“, „die Romaine“, „die Romanen“ (plur.).

§ 2. Wesen. Der R. gehört der epischen Dichtung an und teilt mit ihr die hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale gegenüber Lyrik und Dramatik (s. *Epos*, *Theorie*: Nachtrag). Allerdings, so wenig eindeutig bereits der Begriff des Epischen im allgemeinen ist, über das Wesen des R. im besonderen herrscht bis auf heute noch größere Meinungsverschiedenheit. Der R. ist zweifellos unter allen poetischen Gattungen diejenige, die sich am schwersten einer klaren Definition fügt. Die frühere geringschätzigste Beurteilung desselben als „Halbkunst“ und die nur langsam sich durch-

setzende Anerkennung seiner künstlerischen Eigenschaften haben die klare Erkenntnis seiner Wesensart hintangehalten. Mit Behagen konstatiert Gottfried Keller (gegenüber Baechtold), daß sein 'Grüner Heinrich' „regelmäßig als Beispiel eines regelwidrigen Romans mit Nutzen verwendet“ würde; und noch 1910 hat Thomas Mann ('Versuch über das Theater') gegen das „Begriffsgerät einer Ästhetik“ anzukämpfen, „die sich heute noch sperrt, dem R. überhaupt das Heimatrecht im poetischen Reiche zuzuerkennen“. Aber die Fülle von verschiedenen R-formen wie das Fehlen eines reinen Typus werden weiterhin die feste Formulierung erschweren. Zweifellos ist der R. eine, geschichtsphilosophisch betrachtet, „echtgeborene Form“ (Lukács). Er ist der Nachkomme und rechtmäßige Erbe des großen Epos. Was ihn von diesem scheidet, ist nicht die äußere Form — Vers und Prosa können hier ebenso wenig wie auf dem Gebiete des Dramas als Unterscheidungsmerkmale gebraucht werden — als vielmehr der Gehalt, der bedingt ist durch die verschiedene seelische und soziale Struktur zweier Menschenzeitalter.

Das Epos ist der Ausdruck eines in sich harmonischen, undifferenzierten, zeitentrückten Weltgefühls und hat zum Inhalt ein Weltbild, das in einem Massen- oder Völkerschicksal seine Spiegelung findet. Seine Helden sind in ihrem Wesen und Schicksal identisch mit einer Gemeinschaft; sie sind keine Einzelindividuen, die in sich eine Entwicklung durchzumachen haben, sondern festgeprägte Typen, deren Handeln sich aus ihrem fixierten Charakter ergibt. Die Qual der Reflexion kennen die Helden des alten Epos nicht; sie sind mit ihrem Tun und Lassen verwoben in das allgemeine Geschehen, wie es die Götter bestimmen. Und wie das Epos keine seelische Entwicklung des Helden kennt, so kennt es auch nicht den sich durch Reflexion auflösenden, in logischem Prozeß vollendenden Ablauf der heldischen Taten: Wo das Epos beginnt oder aufhört, ist belanglos für das Ganze; es enthält eine Fülle von

Begebenheiten, die wohl in sich gegliedert sind, aber einer strengen Geschlossenheit der Handlung wesenhaft nicht bedürfen. Und alles, was im Epos geschieht, ist in gewissem Sinne zeitlos. Die Zeit als Erlebnis, als bildender oder zersetzender Faktor ist dem Epos unbekannt. Die zehn Jahre der 'Ilias' oder der 'Odyssee' dürfen darin nicht täuschen; dieser Zeitverlauf löst keine psychischen Wirkungen aus, seine Angabe soll lediglich die Größe der Begebenheiten oder die Spannung anschaulich machen (vgl. auch Lukács a. a. O.). Auf die Menschen des Epos ist die Zeit ohne Einwirkung.

Der R. tritt das Erbe des alten Epos an in einer psychisch umgestalteten Welt. In ihm findet ein neues Zeitalter seinen Ausdruck, das die naive Gläubigkeit und das harmonische, unreflektierte Gemeinschaftsgefühl verloren hat und sich der Problematik und Differenziertheit des Lebens bewußt geworden ist. Der „typische“ Held des Epos wird abgelöst von dem Individuum in seiner Vereinzelung und psychischen Einsamkeit, und den Hintergrund bilden nicht mehr Massen- und Völkerrechtsschicksale, sondern die gesellschaftlichen Zustände. Die in sich geschlossene, mit Umwelt und Gemeinschaft zu einer Einheit verschmolzene Lebenshaltung des epischen Menschen weicht einem Lebensgefühl, das die Diskrepanz zwischen Mensch, Umwelt und idealem Sein empfindet. Das Individuum des R. weiß um diese Zwiespältigkeit und strebt nach dem Sinn des Lebens in der Auseinandersetzung mit den äußeren Mächten. Der Held des R. ist nicht mehr in gleichem Sinne passiv wie der epische Held; er ist ein Suchender und Ringender. Die Götter, die Siegen oder Unterliegen bestimmten, regieren seine Welt nicht mehr. Er wird mitverantwortlich für sein Geschick; er muß reflektieren; Zweifel, Sehnsucht, Streben, Schuldgefühl werden formende Elemente. Der R. schildert also nicht bedeutsame Taten und Begebenheiten, die bereits in sich ihre Geltung haben, sondern gibt einen Prozeß wieder, eine Entwicklung, wobei die Wechselwirkung von äußerem und in-

nerem Geschehen ausschlaggebende Bedeutung gewinnt.

Die äußere Struktur des R. empfängt von dem veränderten Gehalt veränderte Gesetze. Anfang und Schluß werden wichtig. Nicht mehr auf dem Gleichgewicht der Teile und der harmonischen Gliederung ruht der Schwerpunkt, sondern auf dem folgerichtigen logischen Ablauf und der Beziehung zwischen Ein- und Endpunkt.

Wie für das Epos ist auch für den R. das „Urphänomen“ der Erzähler, der seinen Zuhörern etwas Vergangenes in Worten mitteilt; er spielt hier aber doch eine andere Rolle. Der Rapsode tritt hinter seinen Stoff zurück. Der moderne Erzähler kann und darf es nicht; denn das Wesen des R. besteht ja gerade in dem Bewußtwerden der Problematik menschlichen Seins und in dem sich daraus ergebenden Reflektieren-Müssen. Und hier liegt zweifellos die große Gefahr für die R.form verborgen: Tritt die Subjektivität zu sehr in den Vordergrund, kann das Abgleiten ins rein Lyrisch-Stimmungsmäßige oder rein Lehrhafte die Folge sein; würde umgekehrt die Subjektivität ganz zurücktreten (— was genau besehen unmöglich ist — vgl. Scherers Auseinandersetzung mit Spielhagen), so tritt der R. in bedenkliche Nähe zum Drama. Die dritte Gefahr besteht darin, daß mit dem völligen Zurücktreten der vertiefenden Reflexion auch eine Unterdrückung der Problematik stattfindet, so daß der R. auf das Niveau der Unterhaltungsliteratur hinuntersinkt: Diesen Gefahren zu begegnen, gibt es keine ästhetischen Gesetze. Es sind Gesetze des künstlerischen Taktes und Gefühls, die hier ausschlaggebend werden. Und die ästhetischen Grundprinzipien, soweit sie sich überhaupt für den R. aufstellen lassen, bekommen ihr Gegengewicht und ihre Ergänzung in dem ethischen Gehalt: Die ethische Grundgesinnung des Dichters wird für die Frage bedeutsam, wie weit er didaktisch oder stimmungsmäßig in seinem Werke hervortritt oder die Problematik in seine Helden verlegt.

Der großen Mannigfaltigkeit der R.-

Merker-Stammler, Reallexikon III.

gestaltungen ist die bisherige normative Ästhetik nur zu einem geringen Teil gerecht geworden. Es geht sicherlich nicht an, zugunsten einseitiger Theorien widersprechende Formen als unpoetisch abzulehnen. Vor allem darf die klassizistische, lediglich auf das große Epos als Vorbild blickende Ästhetik nicht die einzige oder ausschlaggebende Grundlage bilden. Der R. ist eben auch insofern die künstlerische Ausdrucksform eines neuen Zeitalters, als er mit seinem Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten die Beweglichkeit, Buntheit und Ideenfülle des modernen Lebens widerspiegelt. Um seiner Wesensart gerecht zu werden, wird die Ästhetik neue Wege gehen müssen; die ersten festen Schritte sind schon getan (s. u. § 4).

§ 3. Typologie. Einer jeden Gruppierung der mannigfachen R.formen haftet irgendwie Willkürlichkeit an; schon allein die Verschiedenartigkeit der Versuche, die bisher unternommen wurden, deutet auf die Schwierigkeit hin, die sich dieser Aufgabe entgegenstellt. Um nur einige dieser Klassifizierungen herauszugreifen, so bleibt Keiter (*Der R.*) mit seiner Aufzählung am Äußerlichen haften, während H. Franck (*Die Erzählkunst*) tiefer greift, allerdings wiederum im Gegensatz zu Keiter zu sehr vereinfachend (Ich- [Autobiogr., Erziehungs-], Zeit-, Volks-, Weltanschauungs-R.). Die innersten Kriterien ziehen Thomas Mann und G. v. Lukács für ihre Gruppierung heran. Thomas Mann hat es jedoch bei seiner Unterscheidung (gelegentlich seines 'Versuches über das Theater') mehr auf eine „Rangskala“ abgesehen (Internationaler Zivisationsr.; Bildungs-; Volkstümlicher, sich dem Mythos nähernder R.); und Lukács, der wohl mit seinem geistvollen „Versuch einer Typologie“ (s. u.) das Problem am tiefsten faßt, verzichtet infolge seiner vornehmlich normativ-ästhetischen Einstellung zugunsten weniger Grundtypen (R. des abstrakten Idealismus, Desillusionenr. und Synthese) auf die Einbeziehung des ganzen Formenkomplexes in seine Typologie.

Man könnte sich nun eine Gruppierung

denken, der die beiden Grundphänomene jedes R.s, der Erzähler und das Erzählte, zum Ausgangspunkt dienen: A) Liegt die geistige Haltung des Verfassers als Unterscheidungskriterium zugrunde, so sind sein subjektives Vortreten (empfindsamer, sentimentaler, didaktischer R.) oder seine Objektivität (Ich-R., Dialog-R., Brief-R. usw.) sowie seine weltanschauliche Grundgesinnung (humoristischer, satirischer, idealistischer, desillusionistischer usw. R.) zur Klassifizierung heranzuziehen. Weiter führt dann die Typologie, wenn sie B) auf den Gegenstand Bezug nimmt. Nach Otto Ludwigs prägnanter Formulierung hat der R. zum Gegenstand den Menschen unter dem Einfluß historischer Mächte. Bei einer Erweiterung dieser einseitigen Formel würden sich folgende vier Grundelemente aufstellen lassen:

I. Mensch	II. Mächte
a) Individuum	Kulturelle Gebilde
b) Masse (Gruppe, Gemeinschaft...)	Idee

I. Der Schwerpunkt liegt auf der Entwicklung des Helden, der a) als Einzelindividuum oder b) als Masse (Gruppe, Gemeinschaft, Familie, Generation usw.) in Erscheinung treten kann. Die Grundform dieser Romantypen ist die biographische im 'weitesten Sinne.

II. Das Gewicht ruht auf den äußeren Mächten, die sich a) in kulturellen Gebilden oder b) in einer Idee manifestieren können.

Je nach Betonung, Wechselwirkung und Verquickung lassen sich aus diesen vier Grundfaktoren die einzelnen R.formen herauslesen, wobei allerdings die Einordnung nicht immer eindeutig ist und oft mehrere Typen gleichzeitig zu berücksichtigen hat: das Individuum in seiner Auseinandersetzung mit Kultur und Idee (Bildungs-r.), mit ideellen Problemen (Erziehungs-r.), mit kulturellen Gebilden (Heimat-r., Dorf-r., Milieu-r. usw.); die Masse in ihrer Beziehung zu Kultur oder Idee (Fami-

lien-r., Generations-r., ethnographischer R. usw.); Kultur und Idee in ihrem Einfluß auf Einzelindividuum oder Masse (Zeitr., historischer R. im weitesten Sinne); Einfluß besonderer kultureller, bzw. soziologisch bedingter Gebilde auf das Individuum (z. B. Berufs-r.), der Idee auf den Menschen (religiöser, wissenschaftlicher, politischer R.) usw. — Dieses Schema erfährt seine Ergänzung durch Heranziehung der Unterscheidungsprinzipien, die sich bei einer Berücksichtigung der persönlichen Haltung des Erzählers (A.) ergaben.

Innerhalb dieser vielfältigen Formen sind es zwei, die als die bevorzugtesten Typen in der deutschen R.literatur anzusprechen sind: der Bildungs-r. in Wechselwirkung mit seiner korrespondierenden Form, dem Zeitr. Vom 'Wilhelm Meister' über den 'Maler Nolten', den 'Grünen Heinrich' bis zu dem 'Zauberberg' und den 'Glücksfischern' ist dieser Typus der beherrschende. Der deutsche R. ist vornehmlich Sache der Gesinnung, des Gewissens, des Bekenntnisses. Damit hängt es zusammen, daß er — vom Standpunkt des Erzählers aus betrachtet — in weit größerem Maße didaktisch ist als der der anderen Nationen. Der deutsche Dichter ist zu ernsthaft in der Sache befangen, um sich zur kühlen Klarheit und Freiheit der großen ausländischen Humoristen (Cervantes, Sterne) und objektiven Kulturkritiker (Flaubert, Pontoppidan, Ham-sun) zu erheben. Es geht aber nicht an, mit dieser Feststellung ein Werturteil zu verbinden. Die heutige Ästhetik ist auf dem Gebiete des R. noch zu unsicher und tastend, um über die Qualität, volk-psychologisch angesehen, echter R.formen auszusagen. Diese tragen ihre Existenzberechtigung in sich und bilden die Grundlage für die Theorie, nicht umgekehrt. Gerade von den größten Schöpfungen auf dem Gebiete des R.s darf man sagen: „Kein' Regel wollte da passen, — und war doch kein Fehler d'rin.“

§ 4. Geschichte der R.Theo-

rie. Die ersten Äußerungen einer R.-Theorie finden sich seltsamerweise nicht in dem Lande, das infolge der frühen Ausbildung der gesellschaftlichen Zustände die ersten R.e aufzuweisen hat, in Frankreich, sondern in Italien, wo zu Anfang des 16. Jhs. in den literarischen Zirkeln die „Discorsi“ über die „Romanzi“ gepflegt wurden. Diese zunächst nur mündlichen und erst später schriftlich niedergelegten Diskussionen erörtern vornehmlich die Grundform des Epos und setzen sich mit Aristoteles auseinander. Erst Ende des 16. Jhs. und unter Beziehung auf die italienischen Poetiker (Giraldi, Pigna) wird in Frankreich zum R. Stellung genommen, wobei man als das Wesentlichste die „Liebe“ ansieht, — im Gegensatz zu den Italienern, die das „Ritterlich-Abenteuerliche“ betonten. Die französische Poetik der folgenden Zeit verhält sich zunächst durchweg ablehnend gegen die Gattung des R. (Charles Sorel, *Antiroman* 1631; Cyrano de Bergerac, *Lettre contre un liseur de Romans* 1663; Boileau, *Dialogue sur les héros de Roman* 1664). Erst der Erzbischof P. D. Huet schreibt das positiv-kritische Werk mit seinem *‘Essay sur l'origine des Romans’* (1670). In diesem Buche bricht der gelehrte Geistliche eine Lanze für den verschmähten R. und legt die Bedeutung des R. für Sitte und Geistesleben der Völker dar. Er gibt zugleich die erste Definition und betont bereits, daß die Begriffsbestimmung sich wandelt und nur für den Sprachgebrauch seiner Zeit Geltung hat. Für ihn ist der R. eine fingierte, vornehmlich in Prosa abgefaßte Erzählung.

Huet wird vor allem bedeutsam für die deutsche R.poetik; seine Theorien sind es, die bis zu Gottsched hin anregend auf die deutsche Poetik gewirkt haben. Ja man kann sagen, daß erst unter ihrem Einfluß das Problem zur Erörterung kam. Denn was vor dem 18. Jh. über den R. geschrieben wurde, ist von keiner Erheblichkeit. Wir müssen lexikalische Belege mit heranziehen, um etwas über die Auffassung vom R. zu erfahren. So finden sich in Stiellers *‘Der deutschen*

Sprache Stammbaum und Fortwachs’ (1691) „poetische Geschichte, Gedichtgeschichte, Epos, historia equestris, fabularis und R.“ als Synonyma. Opitz gebraucht die Bezeichnung R. noch nicht und spricht sich auch nicht deutlich über ihn aus. Die unmittelbar ihm nachfolgenden Theoretiker trachten dann schon danach, eine Unterscheidung von Epos und R. zu geben; im Vordergrund steht der Zweck des R. und sein ethisch-christlicher Gehalt. Vom moralischen Standpunkt aus beurteilen auch Moscherosch (1642) und Buchner (Poetik 1642) den R. Als eigene Gattung wird erst bei Schottel der R. erwähnt (1663). Die erste wichtige Stellungnahme zum R. vor Eindringen der Theorien Huets findet sich in Siegmund von Birken’s *‘Teutscher Rede-, Bind- und Dichtkunst’* (1649); sie ist vom moralisierend-christlichen Standpunkt aus abgefaßt und vermag allerdings den R. nur schwer in das epische Gebiet einzuordnen. Eine zielbewußte R.kritik erstand aber erst mit dem Bekanntwerden der Theorien Huets. Sie erhielten sofort eine weite Verbreitung und fanden in dt. Übersetzung Eingang als Rede eines Franzosen über den R. in Happels *‘Insulanischem Mandorell’*. Huet beeinflußt die Auffassung Morhofs, die *‘Reflexions sur les Romans’* (1684) der Regensburger Bürgermeistersfrau S. E. Prasch, die Schrift *‘De fabulis Romanensibus et recentioribus’* (1703) des Kieler Kandidaten Jacobus Volckmann und noch die 4. Auflage von Gottscheds *‘Critischer Dichtkunst’* (1751).

Die französische Theorie herrscht solange vor, bis in Deutschland der R. entsteht, der der R.theorie neue Richtung angibt: Wielands *‘Agathon’*. Unter seinem Eindruck veröffentlicht Blankenburg seinen *‘Versuch über den Roman’* (anonym 1774), mit dem zum ersten Male eine tiefere Wesensdeutung des R. gegeben wird. Der *‘Agathon’* zeigt ihm, daß der R. eine echte Kunstform ist; er ersetzt das Epos. Blankenburg verweilt nicht lange bei definieren-

den Erörterungen, sondern stellt sofort seine hohen Forderungen an den R. auf, voran die, daß der „bürgerliche“ Mensch, der Mensch der „*πόλις*“, der Gemeinschaft, — wie ihn das Epos schilderte — durch den Menschen an sich zu ersetzen sei. Ihre große Bedeutung bekommt diese Schrift dadurch, daß sie sich bewußt von der herrschenden französischen Theorie abkehrt („Nicht einmal Huet habe ich gelesen“, a. a. O. S. 9) und sich — ungeachtet ihrer Begeisterung für Fieldings 'Tom Jones' — für die Bevorzugung der deutschen Sittenschilderung mit großem Nachdruck einsetzt („Es ist besser, wenn wir es so einrichten, daß uns unsere Landsleute . . . lesen können. Das sei unser Stolz! Dahin gehe unser Beifern. Wenn dann der Franzose dabei einschläft: desto schlimmer für ihn!“; a. a. O. S. 239). Blankenburgs Anschauungen und Forderungen stehen allerdings nicht ganz vereinzelt da. Zuvor hatte bereits Mendelssohn, wenn auch nur in gelegentlichen Äußerungen (bei der Besprechung von Rousseaus 'Nouvelle Héloïse' 166.—170. Literaturbrief, 1761) Wesentliches über den R. gesagt: Er verwirft die Tendenz und die Reflexionen des französischen R., man solle dann lieber gleich philosophische Abhandlungen schreiben; er spricht über den Stoff, beansprucht originale, fruchtbare Erfindung und betont vor allem die Forderung nach individuellem, charakteristischem Stil. Neben ihm ist J. A. Schlegel zu nennen als ein Fürsprecher des echt dichterischen Charakters des R. In den seiner Batteux-Übersetzung beigefügten ästhetischen Erörterungen spricht er aus, daß die Prosaerzählung „auf den Namen einer schönen Kunst gegründeten Anspruch“ hat. („Sollte Herrn Gellerts 'Schwedische Gräfin' darum kein Werk der schönen Kunst sein, weil ihre Schreibart weder homerisch noch reimisch ist? . . . Die Richardsone, die Fieldinge, die Prevot haben ebensowohl ein Recht, sich unter den Künstlern eine Stelle zuzueignen“). — Auch die Emanzipation vom Auslande, für die Blankenburg so wacker eintritt, ist eine geistige Bewegung, die in der

allgemeinen Zeitstimmung begründet ist: A b b t („Wir Deutschen haben im R. noch nichts aufgestellt, das eine eigene Gattung ausmache“, Kritik über Wielands 'Don Sylvio de Rosalva'), K l o t z („Wie lange werden die deutschen Schriftsteller nach fremden Ländern betteln gehen?“, Dt. Bibl. d. sch. W. I), H e r m e s („Urteil nicht nach demjenigen, was Dichterlinge schreiben, indem sie hinter Engländern dreinlaufen“, 'Soph. Reise' V 234), J u n g - S t i l l i n g („Müßte man nicht unter jedes Titelblatt setzen: nach Fielding. — Laßt uns, Ihr edeln deutschen Brüder! ein jeder in seinem Teile, die um uns lebenden Menschen beobachten“, 'Florentin' 231) u. v. a. geben ein beredtes Zeugnis von dem Umschwung, der in der Theorie vom Wesen des R.s eingetreten war. Aber Blankenburg war der erste und auf längere Zeit hinaus der einzige, der eine feste, und zwar von der R.form selbst abgeleitete, Theorie auszugestalten vermochte. Neben ihm ist J. C. W e z e l, der in seiner Vorrede zu 'Herrmann und Ulrike' (1780) die gleichen Ansichten, allerdings mit mehr realistischer Grundeinstellung, vertritt, und vor allem J. H. M e r c k zu nennen. Mit seinen positiven Kritiken, die er im Dt. Merkur veröffentlichte, wußte dieser die R.theorie fruchtbringend zu beeinflussen; vor allem in seinem Aufsatz 'Über den Mangel des epischen Geistes in Deutschland' (Dt. Merkur 1778) stellt er mit Nachdruck seine hohen Ansprüche an den R.dichter und rät den „jungen Herren“, von unten auf zu dienen; mit „wackeren Sinnen“ sollten sie den Menschen überall nachschleichen, sie als menschlich, nicht als phantastisch aufgreifen. Für die folgende Zeit kommen, wenn man H e r d e r s kurze Ausführungen über die Beziehungen des R. zum Märchen beiseite läßt ('Adrastea'), zunächst nur G o e t h e s theoretische Äußerungen als wesentlich in Betracht. Und zwar weniger sein Gedankenaustausch mit Schiller, obgleich gerade diese Erörterungen des Wesens der epischen und dramatischen Dichtung einen so tiefen Einfluß auf die spätere R.theorie ge-

wonnen haben. Denn in jenem Briefwechsel ist doch zu ausschließlich das homerische Epos als Grundlage genommen, als daß für die Theorie des R., der für Schiller „schlechterdings nicht poetisch“ ist, viel gewonnen wurde. Wichtiger für die spezielle R.theorie erscheinen die Auslassungen Goethes über R. und Drama im 5. Buch (7. Kap.) der 'Lehrjahre'. Er grenzt die beiden poetischen Gattungen gegeneinander ab, indem er Gesinnungen und Begebenheiten dem R., Charaktere und Taten dem Drama zuweist; der R. muß langsam gehen, das Drama soll eilen; der Held des R. ist passiv, der des Dramas aktiv; das Schicksal und tragische Situationen sind ausschließlich dem Drama vorbehalten. — Die Romantiker, deren dichterische Praxis so wichtigen Einfluß auf die R.entwicklung gewinnt, haben für die spezielle R.poetik verhältnismäßig wenig beigetragen: A. W. Schlegel vor allem mit seiner Kritik der Don Quichote-Übersetzung von Tieck (1799), in der er den Reichtum an Episoden im Meisterwerk des Cervantes verteidigt; im R. sei entweder alles Episode oder gar nichts; Fr. Schlegel mit seinen theoretischen Bemerkungen in der Besprechung des 'Wilhelm Meister' (Athenäum, I 2, 1798) und mit seinem in das 'Gespräch über die Poesie' eingeschalteten „Brief über den R.“ (Athenäum III, 1800). Diese letzteren Darlegungen sind zum Teil recht widerspruchsvoll und sprunghaft. Über eine Definition gleitet er leicht hinweg („Ein R. ist ein romantisches Buch“); ein Gegensatz zwischen Drama und R. besteht für ihn nicht, er kann sich einen R., „kaum anders denken als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen“. Die Einflüsse der eigenen Stimmung dürfen „nicht im geringsten sichtbar werden“ (a. a. O. S. 373), doch ist für ihn wiederum „das beste in den besten R. nichts anderes als ein mehr oder weniger verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit“. Trotz mancher Unklarheit ist jedoch dieser gedankenreiche „Brief“ außerordent-

lich wichtig, da in ihm der Gegensatz zur klassizistischen R.theorie klar zum Ausdruck kommt. Je an Pauls geistvolle Bemerkungen über den R. ('Vorschule der Ästhetik' § 69 ff.) bilden eine Art Ergänzung und führen die Theorie zugleich weiter. Er unterscheidet epischen und dramatischen R. und ist dadurch bedeutsam, daß er als erster mit einem Klassifizierungsversuch (italienische, deutsche und niederländische R.schule) den verschiedenen Formen des R. s gerecht werden will. — Der R.praxis der folgenden Generationen geht zunächst keine im Zusammenhang ausgesprochene Theorie zur Seite. Der Zeitr., wie er in Gutzkows Schaffen seinen Ausdruck findet, kündigt sich in den theoretischen Ansichten an, die Wienbarg über seinen geplanten 'Johannes Küchlein' seinem Verleger mitteilt. Er will einen „psychologischen, zeitgeschichtlichen Sittenr.“ schaffen, der sich in Deutschland „Bahn brechen“ soll. Als die ersten Bedingungen eines solchen Werkes nennt er „originelle, feine Konturen, scharfe Analyse der Stimmungen und Charaktere, poetisches Auffassen der Zeitelemente“ (H. H. Houben *Jungdeutscher Sturm und Drang* 1911, S. 195). Noch deutlicher spricht er sich in seinen 'Wanderungen durch den Tierkreis', in dem Abschnitt „Die Fische“ (Houben a. a. O. S. 203) über diese R.-form aus. Mit bewußter Abkehr von der Romantik tritt er hier für den zeitgeschichtlichen Sittenr. ein und entwirft in großen Zügen den Inhalt eines solchen, wobei es interessant ist, daß sich in dieser Skizze bereits die Ansätze zu einer Art des Milieu- bzw. Heimatr.s vorfinden, wie ihn die folgenden Generationen ausbilden. Ehe in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. die von Spielhagen ausgelöste Kontroverse über die Grundprinzipien des R.stiles in der Öffentlichkeit zum Austrag kam, hatte inzwischen in der Stille der große Grübler Otto Ludwig seine Notizhefte mit Gedanken angefüllt, die trotz ihrer Einseitigkeit eine Fülle der feinsten und tiefendsten Bemerkungen über das Wesen des R. enthalten. Er, der sein eigenes Prosaschaffen — seine „Milchkuh“ —

seinem dramatischen Schaffen gegenüber zurücksetzte, ist in diesen Studien dennoch dem Wesen des R. in meisterhafter Weise gerecht geworden. Da er auch hier, wie bei den Shakespearestudien, induktiv vorgeht und bei der kritischen Lektüre anderer R.e (Dickens, Scott, Eliot) seine Ansichten niederschrieb, bekommen seine Gedanken etwas Sprunghaftes. Das was sie immer wieder zusammenhält, ist die stete Bezugnahme auf das Drama; wie denn überhaupt weniger der Epiker als der theoretisierende Dramatiker aus ihnen spricht („Der R. liegt überhaupt dem Drama näher als dem Epos“). Über das Verhältnis des R. zum Epos wird verhältnismäßig wenig gesprochen, wobei der Realist seltsamerweise nicht zu einer positiven Wertschätzung des R. gelangt, sondern den R. „gegenüber Epos ästhetisch geringer“ findet, „da er auf dem Boden des Zivil- und Kriminalrechts steht“ und das materielle Wohl in ihm „von der ganzen Prosa der gemeinen Wirklichkeit in Beschlag genommen wird“; der einzige Vorteil gegenüber dem Epos sei die Betonung des Charakteristischen. Ludwigs Vergleichung von R. und Drama ergibt eine theoretische Anschauung, die der von Goethe in den 'Lehrjahren' geäußerten entspricht, nur daß Otto Ludwig die Vergleichung erweitert und im besonderen über die psychologische Ausgestaltung des Helden und der Handlung Neues zu sagen weiß. — Die Weite des Blickpunktes, die Otto Ludwigs Theorie auszeichnet, findet sich bei Fr. Spielhagen nicht ('Beiträge zur Theorie und Technik des Romans' 1883, 'Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik' 1898). Spielhagens theoretische Schriften enthalten wohl eine Fülle von Einzelbeobachtungen über das Wesen des R., kreisen aber doch letzten Endes immer um den einen Punkt: Darf der Dichter hinter seinem Schaffen hervortreten? Für Spielhagen ist diese Einmischung des Erzählers schlechterdings unpoetisch; der Dichter solle durch seine Personen sprechen, der Ich-R. sei deshalb die echtste R.form. Diese Erörterungen werden mit einer Heftigkeit

vertreten, wie sie teilweise dem Gegenstand nicht angemessen ist; und es drängt sich einem der Gedanke auf, als ob er, wie man vorgeworfen hat, eine Rede pro domo halte und dabei seiner Sache nicht so ganz sicher sei. In der Tat hat denn auch Scherer in mehreren Besprechungen, besonders in seiner positiven, selbst wieder zu einer kleinen R.theorie sich ausweitenden Kritik des Spielhagenschen 'Platt Land' ausführen können, wie Spielhagen diese allzu einseitige Theorie in seinen R.en in die Praxis umzusetzen sich bemüht und dabei doch nicht ganz „vor seinen Lesern verschwinden kann". Daß diese strenge Theorie für Spielhagen selbst Schwierigkeiten im Gefolge hat, ist zu erkennen, wenn er auf seinen geliebten 'Tom Jones' (Beiträge S. 93) oder den 'Auch Einer' zu sprechen kommt. („Denn 'Auch Einer' ist ein gutes Buch, trotzdem es kein guter R. ist. Ich durfte das letztere nicht verschweigen, nachdem ich es einmal unternommen, mich über das Werk öffentlich auszusprechen; ich war es meinem Handwerk schuldig . . . Kein Meisterstück und doch welch ein Werk!" Beiträge S. 127.) — Vor allem die George Eliot ist es, die von Spielhagen (bei der Besprechung des 'Middelmarch') eine kräftige Aburteilung erhält; und es ist lehrreich zu sehen, daß Otto Ludwig, der auch die lehrhafte Einmischung verwarf (R.studien S. 65) und für Reinhaltung der Gattung eintrat, doch der Eliot nachrühmt (Besprechung der 'Mühle am Floß', a. a. O. S. 172), daß sie es „ganz vorzüglich versteht, ihre Reflexionen einzureihen in den Gang der Erzählung“, während Spielhagen — auf eine Bemerkung über die Eliot, daß sie mit ihrer Reflexion „alles Licht, über das sie verfügen kann, auf das Gewebe der menschlichen Geschehnisse konzentrierte“ — den kräftigen Hieb setzt: „Führen Sie uns Mr. Casaubon handelnd vor, Madame, und löschen Sie Ihr Licht aus!" (Beitr. S. 97). Spielhagen hat zweifellos große Verdienste um die Weiterbildung des R.s, er hat an die künstlerische Zucht und an das poetische Gewissen des R.schriftstellers mit Erfolg zu

appellieren verstanden, aber es ist doch wiederum gut, daß sich echte Dichter nicht an seine Theorie zu halten brauchten. „Es ist ein Triumph der Technik; und ich weiß nicht, ob immer auch ein Triumph der Poesie“, bemerkt W. Scherer mit Nachdruck, „wenn mich ein Dichter mit weniger strenger Technik mehr packt, wenn er mir tiefere, dauerndere Eindrücke beschafft, wenn er mir mehr geistige Erhebung zuführt: was kümmere ich mich dann um die Technik“. Und so ist es denn auch von den „Jungen“ gehalten worden; vor allem H. Hart wendet sich in seinen 'Kritischen Waffengängen' gegen Spielhagen, der „kein Auge für die tausend Brunnen des realen Lebens habe“. Denn inzwischen sind mit den gewandelten künstlerischen Anschauungen der jüngeren Generation neue Formungen und theoretische Ansichten auf dem Gebiete des R. in Erscheinung getreten und wieder vergangen. Die Theorie vom Experimentalt. mit ihrer Begünstigung der physiologischen Betrachtung, der beobachtenden Analyse und ihrer Verwerfung jeder Metaphysik wird von M. G. Conrad in der 'Gesellschaft' sanktioniert. Aber auch diese Theorien müssen weichen. Gegen den „Spucknapf“-R. Bleibtreus erhebt Hartleben, gegen den wissenschaftlichen R. H. Hart seine Stimme. Neue Wege werden von den jüngeren Theoretikern gesucht; Johannes Schlaf sieht in der Betonung des Religiösen, Ethischen die Zukunft des R.s, Hermann Bahr spricht zunächst für eine Synthese von Naturalismus und Romantik. 1901 veröffentlicht Wassermann in der 'Neuen Rundschau' seine „Kunst der Erzählung“ (in veränderter Gestalt 1904 als Buchform), in der er vom R.dichter eine scheinbare Ruhe und Kälte fordert, die in ihrer Tiefe ein allumfassendes Feuer der Leidenschaft nährt. Seine eigentliche und tiefste Kunst ist, das Ungesagte ahnen zu lassen und in jeder individuellen Handlung einer Figur unsere eigene geheimnisvolle Teilhaberschaft unbemerkt nachzuweisen“. — Von bedeutsamem Freimut waren die Äußerungen Tho-

mas Manns über die Stellung des R. innerhalb der anderen Gattungen gelegentlich seines 'Versuches über das Theater' (1910); er bricht „eine Lanze für den europäischen R.“ und „kündigt einer Ästhetik den Glauben, die dem dramatischen Kunstgeist vor dem epischen den Vorrang zu sichern noch immer sich versteift“. In großen Zügen entwirft er bei dieser Gelegenheit eine „Rang-Skala“ des R.s (a. a. O. S. 65; vgl. o. § 3). — Von den zahlreichen theoretischen Erörterungen, die in der letzten Zeit dem R. gewidmet waren und teilweise recht an der Oberfläche blieben (auch das verdienstvolle kompendiöse theoretische Werk über den R. von Keiter entgeht nicht dieser Gefahr), hebt sich die Schrift von G. v. Lukács ab ('Theorie des Romans' 1920), die in mehr als einer Hinsicht berufen erscheint, der Theorie vom R. neue Wege zu weisen. Diese, allerdings sehr schwerflüssigen und allzu konzentrierten, Auseinandersetzungen mit den Formen der großen Epik und dem Problem einer Typologie der R.form dürfen als symptomatisch angesehen werden für das neue Streben nach einer vertiefteren Erfassung jener Dichtungsgattung, die vielleicht diejenige sein wird, in der die künftige Generation die der Problematik der Zeit adäquate künstlerische Ausdrucksform findet.

1. Allgem. Poetik: Fr. Th. Vischer *Ästhetik* 1847—1858. § 865—871. Hegel *Ästhetik* III, 395 ff. M. Carrière *Das Wesen und die Formen der Poesie* 1854. H. Oesterley *Die Dichtkunst und ihre Gattungen* 1870. H. Baumgart *Handbuch der Poetik* 1887. W. Scherer *Poetik* 1888. W. Wackernagel *Poetik, Rhetorik und Stilistik* 1906³. R. M. Meyer *Dt. Stilistik* 1906. R. Lehmann *Dt. Poetik* 1919.

2. Theorie: a) P. Voelker *Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman* 1887 (Diss.) F. Bobertag *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland* 1876 f. (I S. 1—28: Theorie). M. L. Wolff *Geschichte der Romantheorie. Von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* 1915. H. H. Borchardt *Geschichte des Romans und der Nouvelle in Deutschland* I 1926 (S. 280 ff.: Theorie). Fr. Braitmaier *Gesch. der poet. Theorie und Kritik* 1888/89. M. Som-

merfeld *Romantheorie und Romantypus der dt. Aufklärung*, Dt. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. IV (1926) S. 459—490.

b) Chr. Fr. Blankenburg *Versuch über den Roman* 1774. G. Chr. Lichtenberg *Über den dt. Roman* (Verm. Schriften 1800, 156 ff.). Friedrich Schlegel *Prosaische Jugendschriften*, hrsg. v. Minor, II 1882 (S. 165—182 „Über Goethes Meister“, S. 367—375 „Brief über den Roman“). Jean Paul *Vorschule der Ästhetik* (1804) § 63 ff. K. Nicolai *Versuch einer Theorie des Romans* 1818. Otto Ludwig *Romanstudien* in: Ges. Schriften (Stern-Heidrich) VI. Band 1891, S. 59—211. D. v. Biedermann *Der Roman als Kunstwerk* 1870. Fr. Spielhagen *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* 1883. Ders. *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* 1898. (Vgl. W. Scherer, DLZ. 1883, 12 f. = *Kleine Schriften* II [1893], S. 280 f.) M. Geller *Fr. Spielhagens Theorie des Romans* 1917. W. Scherer *Zur Technik der modernen Erzählung*, D. Rundschau 1879 (Band XX), S. 151 ff. (= *Kleine Schriften* II (1893), S. 159—170). R. v. Gottschall *Studien zur n. dt. Litgesch.* 1892 (Streitfragen auf dem Gebiete des Romans S. 137—198). H. Hart *Ges. Werke* IV, S. 111 (*Roman und Nouvelle*). O. Walzel *Formeigenheiten des Romans*, Int. Mschr. VIII (1914) S. 1329 ff. Ders. *Roman und Epos*, Lit. Echo XVII (1915), S. 581 ff. und 657 ff. Ders. *Objektive Erzählung*, Germ. Rom. Ms. VII (1915), 161 ff. Ders. *Die künstlerische Form des Dichtwerks* 1916. Ders. *Erzählungsstil von heute*, Bad.-Bad. Bühnenblatt V (1925) 42. J. Wassermann *Die Kunst der Erzählung*, N. dt. Rundschau 1901. Ders. *Die Kunst der Erzählung* 1904. Thomas Mann *Versuch über das Theater* (1910), in: Rede und Antwort 1922, S. 18—66. H. Herrigel *Novelle und Roman*, Lit. Echo XVI S. 81/86. H. Keiter und T. Keilen *Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung* 1912⁴. G. v. Lukács *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* 1920 (auch in: ZiÄsthet. u. allgem. Kunstwiss. XI (1916), S. 225 ff. u. S. 390 ff.) H. Franck *Dt. Erzählkunst* 1922. W. Bonsels *Der Roman als Kunstform*, in: Die Literatur 26. Jahrg. (1923) H. 1. Paul Valéry *Über den Roman*, Die lit. Welt Jahrg. I (1925) Nr. 89, S. 2. W. v. Scholz *Von der Kunst des Romans*, Neue Rundschau XXXIX. Jahrg. (1928) S. 87—95. G. Kamp *Gedanken über das Wesen des modernen Romans*, Der Gral XVIII 12.

3. Zur Geschichte: Eichen-dorff *Der dt. Roman des 18. Jhs.* 1866². L. Cholevius *Die bedeutendsten dt. Romane des 17. Jhs.* 1866. Kreyssig *Vorlesungen über den dt. Roman der Gegenwart* 1871. J. Mähly *Der Roman des 19. Jhs.*

1872. F. Bobertag s. o. W. Scherer *Die Anfänge des dt. Prosaromans und Jörg Wickram von Colmar* 1877 (vgl. auch Besprechung im Anz. f. dt. Alt. u. dt. Lit. 1877, Bd. 3, S. 201 ff. = *Kleine Schriften* 1893, S. 295 ff.). K. Rehorn *Der dt. Roman* 1890. M. Schian *Der dt. Roman seit Goethe* 1904. K. Schmitt *Der moderne Roman* 1908. H. Rausse *Gesch. des dt. Romans bis 1800*, 1914. H. Mielke und H. J. Homann *Der dt. Roman des 19. u. 20. Jhs.* 1902. H. Mielke *Geschichte des dt. Romans* 1913³ (Slg. Götschen 229). W. Rehm *Geschichte des dt. Romans* 1927 (Slg. Götschen 229 u. 956). H. H. Borchardt s. o. W. Liepe *Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland* 1920. K. Burdach *Die Entstehung des ma. Romans*, in: Vorspiel I (1925). S. 101—158. E. Cohn *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jhs.* (Germ. Stud. XIII) 1921. J. Prys *Der Staatsroman des 16. u. 17. Jhs.* Diss. 1913. R. von Mohl *Die Staatsromane. Gesch. und Lit. der Staatswissenschaften I* (1855) S. 165 ff. Fr. Kleinwächter *Die Staatsromane* 1891. A. Voigt *Die sozialen Utopien* 1906. Schiaraffia *politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate* 1892. A. Schultheiß *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen* 1893. H. Rausse *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland* 1908. H. Hettner *Robinson und Robinsonaden* 1857. A. Kippenberg *Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg*, (Diss.) 1892. H. Ullrich *Robinson und Robinsonaden* 1898. F. Brügemann *Utopie und Robinsonade* 1914. B. Mildebrath *Die dt. Avanturier des 18. Jhs.* Diss. Würzburg 1907. H. Rausse *Abenteuerroman, Kultur* XV (1914) S. 219 ff. Frank Thieß *Vom Abenteuerroman, Neue Rundschau XXXVIII* (1927) S. 537 bis 547. J. W. Appell *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik* 1859. K. Müller-Fraureuth *Die Ritter- und Räuberromane* 1894. A. von Gleichen-Rußwurm *Der schwarze Roman, Die Literatur XXVII* (1925), S. 441 ff. E. Schmidt *Richardson, Rousseau und Goethe* 1875. K. Heine *Der Roman in Deutschland 1774—78* 1892. Christine Touaillon *Der dt. Frauenroman des 18. Jhs.* 1919. M. Thalmann *Der Unterhaltungsroman des 18. Jhs.* 1924. J. Czerny *Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humorist. Romans in Deutschland* (Forsch. z. neueren d. Litgeschichte Bd. 27) 1904. H. Driesmans *Der Erziehungsroman*, Lit. Echo 5. Jahrg. (1902/03) 1521 ff. R. Du Moulin *Eckart Der historische Roman in Deutschland und seine Entwicklung* 1905. J. Wassermann *Der historische Roman in Deutschland, Die Literatur XXVI* (1923), H. 1. Walter von Molo *Der geschichtliche*

Roman, Eckart V (1927), 7. Leo Gregorovius *Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur* 1891. R. Taute *Ordens- und Bundesromane* 1907. F. von Zobeltitz *Der dt. Soldatenroman*, Velh. u. Kl. Mh. XXXIX (1925, 5. A. Lichtenstein *Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie* (Grenzfragen der Literatur und Medizin, H. 7) 1907. A. Schimmelpfennig *Beiträge zur Gesch. des Kriminalromans. Ein Wegweiser durch die Kriminallit. der Vergangenheit und Gegenwart* 1908. A. Glupe *Der dt. Tierroman als lit. Erscheinung und als lit. Begriff*, Hellweg IV, 28. B. Diederich Von Gespenstergeschichten, ihrer Technik und ihrer Literatur 1903.

4. Zur Technik (Allgemeines): R. M. Werner *Schriften über die Technik des Romans*, DLZ. XXX (1909), S. 70 ff. K. Friedmann *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Litgesch. N. F. H. 7) 1910. P. Neuburger *Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik. Mit einer Einleitung: Zur Geschichte der Verseinlage* (Palästra 145) 1924. R. Petsch *Die Verseinlage im Roman*, Neue Jahrbücher I (1925), 3. H. Spiero *Neu Requisit des Romans* (Königsb. Hart. Ztg. 1925, Stgsbeil. 333). R. M. Meyer *Vom Romantischen im Roman*, Velh. u. Kl. Mh. XXVII, S. 289 ff. Th. Klaiiber *Die Namen im Roman*, Lit. Echo V (1903), 1312. R. Hirzel *Der Dialog. Ein literarhist. Versuch*, II. Teil, 1895. A. Brunner *Zur Technik des Romandialogs*, Lit. Echo III (1900/01), 1681—85. Th. v. Sosnosky *Technische Fehlgriffe in Romanen*. Fr. Leib *Erzählungseingang in der dt. Literatur* (Diss.) 1913. M. Goldstein *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands*. Diss. Berlin 1906. H. Grellmann.

B. Geschichte, s. die Artikel *Abenteuerroman*, *Amadisroman*, *Avanturierroman*, *Bildungsroman*, *Briefroman*, *Chronikalische Erzählung*, *Dorfgeschichte*, *Familienroman*, *Frauendichtung*, *Gespensstergeschichte*, *Historischer Roman*, *Jugendliteratur*, *Kriminalroman*, *Künstlerroman*, *Malerroman*, *Rahmenerzählung*, *Reisroman*, *Ritter- und Räuberroman*, *Robinsonade*, *Satirischer Roman*, *Schäferroman*, *Soziale Dichtung*, *Staatsroman*.

Romanische Literaturen (Einfluß auf die deutsche).

§ 1. Vorbemerkungen. — I. Das Mittelalter. § 2. Das Rolandlied. § 3. Der Minnesang. § 4. Die höfische Epik. § 5. Die „halben“ franz. Einflüsse. — II. Humanismus, Renaissance, Reformation. § 6. Der italien. Humanismus. § 7. Franz. Einflüsse. § 8. Das dramatische Gebiet. III. Das

17. Jahrhundert. § 9. Überblick. § 10. Petrarkismus. § 11. Schäferspiel und Marinismus. § 12. Der spanische Einfluß. — IV. Das 18. Jahrhundert. § 13. Epoche Gottscheds. § 14. Epoche Lessings. § 15. Rousseau. § 16. Italienisch-spanische Einflüsse. § 17. Goethe und Schiller. — V. 19. Jahrhundert u. Gegenwart. § 18. Spanische Themen der Romantiker. § 19. Frankreich u. das Junge Deutschland. § 20. Wirkung des franz. Positivismus. Italienische Elemente. § 21. Wirkung der franz. Neurromantik. § 22. Spanische Beziehungen der Gegenwart.

§ 1. **Vorbemerkungen.** Die romanische Philologie unterscheidet zumeist acht romanische Sprachen oder Tochtersprachen des Lateinischen: das Sardische, Spanische, Portugiesische, Provenzalische, Französische, Rätoromanische, Rumänische, Italienische. Eine sardische Literatur gibt es nicht. Eine rätoromanische nur in bescheidenstem Umfang und ohne sonderliche Selbständigkeit. Die wenig zahlreiche Bergbevölkerung des rätoromanischen Sprachgebietes hat ihre geistige Nahrung von den angrenzenden großen Völkern, den Deutschen und den Italienern erhalten. Insbesondere spielen hier Volkslieder und Sagen schweizerischer Herkunft eine wesentliche Rolle. Im großen Gesamtüberblick romanischer Einflüsse auf Deutschland kann von dem Eindringen rätoromanischer Elemente deshalb abgesehen werden. Aus einem anderen Grunde darf auch die rumänische Literatur beiseite gelassen werden, obwohl aus ihrem bescheidenen Reichtum in neuerer Zeit einiges übersetzt wurde und einiges stoffliche Anregung gewährte. „Eigentlich (schreibt Gaster in seiner *Geschichte der rumänischen Literatur*) müßte die rumänische Literatur in Zusammenhang mit der altslavischen und bulgarischen, später der russischen, sowie im Zusammenhang mit der neugriechischen und modernen italienischen und französischen behandelt werden.“ Es liegt so, daß das rumänische Schrifttum von seinem Anfang in der Mitte des 16. Jhs. an bis in den Beginn des 18. Jhs. unter slavischer, dann bis in die ersten Jahrzehnte des 19. unter neugriechischer Führung gestanden hat; in all dieser Zeit herrschte auch das slavische Alphabet.

Als schließlich die nationale Selbständigkeit errungen wurde und ein geistiger Anschluß an den Westen eintrat, machte er sich literarisch in stärkster Nachahmung westlicher, vor allem französischer Vorbilder geltend. Zu uns hinüber konnten wohl einige Volkslieder und Novellentemen dringen — wobei die aus Deutschland stammende Königin Elisabeth von Rumänien unter dem Schriftstellernamen Carmen Sylva in den achtziger Jahren eifrigen Vermittlerdienst leistete —, aber eigentlich Romanisches hat Deutschland von den Rumänen niemals lernen können, weil es eben bei ihnen kaum zu finden ist. Können derart in diesem Zusammenhang das Sardische, Rätoromanische und Rumänische ganz außer acht gelassen werden, so ist für die übrigen fünf im Hinblick auf die Beeinflussung Deutschlands mehrfach eine doppelte Zusammenziehung vorzunehmen. Ich werde einige Male unter dem Begriff des Spanischen die eigentlich spanische (die kastilische) Literatur und die portugiesische gemeinsam verstehen. Die beiden Sprachen sind eng miteinander verwandt, und durch eine lange Zeit galt für die Dichter der iberischen Halbinsel das Portugiesische als Sprache der Lyrik und das Kastilische als Sprache der Epik. Und ebenso subsumiere ich mehrfach das Südfranzösische oder Provenzalische dem Nordfranzösischen oder Französischen schlechthin. Das Provenzalische ist eine Sprache für sich und hat eine ganz eigene Dichtung von Weltwirkung hervorgebracht. Aber es ist nach etwa zwei Jahrhunderten (rund 1100—1300) ganz und gar vom Nordfranzösischen überwunden und aufgezehrt worden, sofern man von jüngsten regionalistischen Neubelebungen abieht, und es hat nicht nur unmittelbar durch seinen provenzal. Minnesang, sondern auch mittelbar durch die französische Dichtung auf Deutschland eingewirkt.

Unter den drei verbleibenden romanischen Gruppen des Französischen, Italienischen und Spanischen läßt sich eine genaue Wertstufenfolge herstellen. Aber wohlgemerkt: nicht eine Rangordnung ihrer für sich bestehenden Eigenwerte —

das wäre ein haltlos subjektivistisches Unternehmen —, sondern eine Bewertung ihrer Einflußgröße der deutschen Literatur gegenüber. Hier nimmt Frankreich unbedingt und aus dreifachem Grunde den ersten Platz ein. Einmal nämlich besteht der französische Einfluß auf die dt. Dichtung seit Anbeginn der französischen Dichtung überhaupt — und sie begann vor der italienischen und spanischen Dichtung — ununterbrochen durch alle Jhh. bis auf das Heute, vom Rolandslied bis zu Barbusse und Claudel, in einer gar nicht hoch genug zu veranschlagenden Stärke, stärker und dauernder als der aller anderen modernen Literaturen, stärker sogar als der des antiken Schrifttums, weil französische Dichtung in unabgeschlossener, reicher Entwicklung immer wieder neue Werke zu uns herüberströmen läßt. Sodann gab und gibt Frankreich noch heute nicht nur Eigenes an Deutschland weiter, sondern es übermittelt auch ständig romanisches Geistesgut überhaupt. Viel Italienisches und Spanisches ist durch Frankreichs Hände gegangen, wovon zum mindesten französische Fingerspuren zurückblieben, ehe es zu uns drang. Wir gebrauchen noch heute, um ein sprachliches Charakteristikum zu nennen, militärische Ausdrücke wie „Bataillon“ oder „Bastion“ in eben der Form, die Frankreich den während der Renaissance aus Italien übernommenen Bezeichnungen gegeben hat. Zu dritt und besonders aber ist eine höchst bedeutende Verflochtenheit und Wechselwirkung zwischen der dt. und französischen Literatur vorhanden. Mehrmals geschieht es, daß das eine Volk dem anderen etwas gibt, es verändert, bereichert zurückempfängt, um nun wieder ein Neues, Eigenes daraus zu gestalten, das dann wiederum verschenkt wird.

Ist derart der Einfluß Frankreichs auf die dt. Literatur allein schon der Zeitdauer nach an erster Stelle unter den romanischen Einflüssen zu nennen, so kann Italien freilich etwas anderes für sich in Anspruch nehmen. Es hat mit voller Gewalt im Grunde nur einmal durch eine geistige Bewegung auf Deutschland eingewirkt; aber auf diese eine Ein-

wirkung ist der moderne deutsche Geist zurückzuführen, denn die Reformation ist ohne italienischen Humanismus und italienische Renaissance undenkbar.

Mit diesen Gaben Frankreichs und Italiens kann sich das nicht vergleichen, was die iberische Halbinsel beigesteuert hat, so starke Anregungen im einzelnen auch von ihr ausgegangen sind. Sie muß sich, was diese Wirkungen anlangt, aus noch zu nennenden (keineswegs nur geographischen) Gründen mit dem dritten Platz innerhalb der Romania begnügen.

Nun ist aber, wer den Einfluß der roman. Literaturen auf Deutschland erfassen will, im Grunde vor eine überhaupt unlösbare Aufgabe gestellt und muß sich jedenfalls immer vor Augen halten, daß er vielleicht zu viel und vielleicht zu wenig aussagt. Denn sprachlich und geistig steht hinter den romanischen Kindern immer die gemeinsame große Mutter Rom und steht in zweierlei Gestalt hinter ihnen: als römische Antike und römische Kirche. In beiden Gestalten hat Rom auch mächtig auf Deutschland gewirkt, und nicht immer wird mit Sicherheit zu entscheiden sein, zum mindesten für MA. und Renaissance nicht, wieviel Bereicherung Deutschlands auf Rom unmittelbar zurückgeht, und wieviel auf Rom und seine Kinder oder seine Kinder allein. Es gibt eine instruktive Kartenzeichnung von Cäsar Flaischlen. Da kann man sehr genau in roten und blauen, in punktierten und schraffierten Strömen vor sich sehen, was aus Rom, was aus dem Heiligen Lande, was aus England, Frankreich usw. nach Deutschland geflossen ist. Allzu genau, fürchte ich. Eine so reinliche Trennung lebendig verflochtener Einflüsse ist nicht immer durchzuführen. Man muß sie um der wissenschaftlichen Erkenntnis willen vornehmen, aber man muß sich auch gegenwärtig halten, daß man das wirkliche Leben damit abtötet und entstellt, und daß die gemalten Ströme den wirklichen nur entfernt gleichen. —

Groeber *Grundriß der romanischen Philologie*. Hierin enthalten „*Rumänische Literatur*“ von M. Gaster. Klemperer *Romanische Sonderart* 1926, Stück 2 „*Das Altertum und die Literatur der Romania*“. St. 8

„*Italienische Elemente im französ. Wortschatz der Renaissance*“. — Caesar Flaischlen *Die deutsche Literatur und der Einfluß fremder Literaturen auf ihren Verlauf in graphischer Darstellung* 1890.

I. Das Mittelalter. Für die gesamte mittelalterliche Epoche der dt. Literatur ist eine vorherrschende Beeinflussung durch Frankreich charakteristisch. Man könnte sagen: durch Frankreich allein, wenn nicht immerfort teils unmittelbar, teils durch französische Formung hindurch Lateinisch-Kirchliches mit im Spiele wäre.

§ 2. Das erste große und ausgedehnte Kunstwerk der altfranzösischen Literatur ist das Rolandslied, das bedeutendste unter den heroischen Volksepen, die man als *Chansons de Geste* bezeichnet. Wahrscheinlich um 1100 entstanden, ist es nach Stoff und Inhalt, nach den geschilderten Vorgängen, Bräuchen, Rechtsanschauungen fränkisch-germanisch orientiert, so daß man gewiß von einem starken dt. Grundelement in der Basis der französischen Literatur reden kann. Man war früher, auch auf französischer Seite, geneigt, das Rolandslied schlechthin eine germanische Schöpfung zu nennen. *Les épopées françaises, les chansons de geste, sont d'origine et de nature essentiellement germaniques*, schrieb Léon Gautier in den *Épopées françaises* 1865; *L'esprit germanique dans une forme romane* ist die Formel, mit der Gaston Paris ebenfalls 1865 in seiner *Histoire poétique de Charlemagne* dem Wesen der *Chanson de geste* gerecht zu werden sucht. Man nahm an, daß sich das französische Rolandslied in seiner jetzigen Form aus früheren Fassungen, aus kleineren dt. Liedern, aus „*Cantilenen*“ allmählich entwickelt habe. Die moderne Forschung glaubt an die selbständige Neuschöpfung eines französischen Dichters, dem Lokalsagen der über Ronceval führenden berühmten Pilger- und Landstraße Bordeaux-Pamplona-Santiago de Compostela Anregungen gaben, und der nicht ohne geistlich-gelehrte Bildung, nicht ganz so volkstümlich naiv, wie es romantischen Vorstellungen entsprach, zu Werke ging. Dieser französische Dichter schuf aus dem ger-

manischen Stoffe ein äußerst französisches Werk, in dem einige spezifisch französische Charakterzüge, die leidenschaftliche Staatlichkeit, die Vermischung des religiösen Gefühls mit dem nationalen, die Freude an der heroischen Geste, schon prägnant hervortreten. Roland ist das Urbild eines französischen Offiziers, er ist ein Patriot und Nationalist, dem noch im Sterben das Vaterland vor und über dem Himmel steht. — Im Jahre 1131 brachte Herzog Heinrich der Stolze von Bayern das Werk von einer französischen Reise nach Deutschland mit und übertrug seine Verdeutschung dem Pfaffen Konrad. Diese Verdeutschung ging nicht ohne starke innerliche Veränderung vor sich. Der Deutsche wußte mit dem französischen Nationalgefühl nichts Rechtes anzufangen; bei ihm trat das christliche Element, die Kreuzzugsstimmung wesentlich mehr in den Vordergrund. Roland wurde zu „Gottes Dienstmann“. Gleichzeitig aber machte sich bei Konrad schon ein neuer französischer Einfluß bemerkbar: es zeigen sich schon Spuren der neuen Höflichkeit, der *Courtoisie* in seinem Werk. Der dt. 'Roland' blieb durch das ganze MA. ein lebendiger Besitz der Literatur. Im Anfang des 13. Jhs. modernisierte ihn der Stricker, indem er die Assonanzen durch Reime vertauschte; im 14. Jh. geriet er als Perle in die Kette der Karlsagen, die der 'Karlmeinet' aufreihet. (Indem der gleiche Karlsstoff auch nach Italien drang und dort nach langer Entwicklung in Bojardos *Orlando innamorato* [1487] und, vor allem, in Ariosts *Orlando furioso* [definitiv 1532] schöpferische Neugestaltung erhielt, wirkte er in der Epoche der Romantik noch einmal durch die Italiener hindurch auf Deutschland.)

E. Winkler *Das Rolandslied* (Repetitorien zum Studium altfranzös. Literaturdenkmäler, H 2) 1919. Eine Zusammenfassung und Darstellung bisheriger Forschungsergebnisse mit reicher Bibliographie. — E. Lerch *Zu den Anfängen der französischen Literatur* (In: *Vom Geiste neuer Literaturforschung*, Festschrift für Oskar Walzel, hrsg. v. J. Wahle u. V. Klemperer, 1924). W. Golther *Die deutsche Dichtung im MA.* (800—1500) 1912. (Hier für den ganzen Abschnitt „Mittelalter“ angeführt.) Ders. *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad* 1887.

§ 3. Die nordfranzösische Epik des MA.s hat neben und nach den *Chansons de Geste* (nicht über ihnen, da zum mindesten der 'Roland' in seiner Art vollkommen ist) zwei andere Gattungen hervorgebracht, die beide ungemein auf Deutschland wirkten: den antiken und den eigentlich höfischen Roman, der nach seinem Stoffgebiet auch der bretonische oder der Artusroman genannt wird. Da diese Schöpfungen aber weder formal noch inhaltlich ohne den Einfluß der Provence hätten zustandekommen können, die ihrerseits unmittelbar durch ihre Lyrik, mittelbar eben durch das Medium der französischen Kunstepik entscheidend auf Deutschland wirkte, so muß hier erst vom provenzalischen Minnesang die Rede sein.

In der Antike dem Griechentum verknüpft, von Rom früher gewonnen und entschiedener romanisiert als das übrige Gallien, klimatisch und wirtschaftlich begünstigt, entwickelt die Provence zuerst im MA. eine ritterliche und höfische Kultur, fast eine Art Vorrenaissance. Die Stellung der Frau, zum mindesten der adligen und fürstlichen, hebt sich, eine ästhetisch gerichtete Lebensbejahung mit den Idealen der Höflichkeit, des Maßes, des anmutigen freudigen Lebensgenusses greift um sich. Lyrische Dichtung, die gesungen wird und von der Musik ihre kunstvollen Formgesetze empfängt, ausgeklügelt künstliche Regeln zuletzt, drückt die neuen Ideale aus und verherrlicht sie. Der Troubadour — die Kunst des Tönefindens, *l'art de trobar*, gibt ihm den Namen, in Nordfrankreich nennt er sich *trouvère* — steht im Dienst einer „Herrin“, die niemals seine Ehefrau, immer eine verheiratete adlige Dame, nach Möglichkeit eine mächtige und reiche Fürstin ist. Die Liebesgefühle, die er besingt, seine Leidenschaft und Sinnlichkeit, sind nicht immer völlig ernst zu nehmen. Oft (und hier liegt die Schwäche des Minnesangs) treibt er nur galante und pretiöse Gesellschaftsspiele. Oft auch haben seine Worte übertragene und höchst utilitaristische Bedeutung. Wenn er Liebeslohn verlangt, denkt er häufig genug an Besoldung. Denn eine große Anzahl der Troubadours,

unter denen es freilich auch regierende Herren gab, befindet sich in dienender Stellung. Ein solcher Troubadour hat dann nicht nur das Hoffest zu verschönen und die Fürstin zu rühmen, sondern er muß auch für die Politik seines Herrn eintreten, er hat poetischen Publizistendienst zu leisten und die Gegenpartei zu bekämpfen. Bedeuten Formspiel und ein Politisieren, das vielfach gesinnungslos und bezahlt ist, eine schwere Belastung und Herabdrückung dieser Kunstübung, so erhebt sie sich andererseits bisweilen über das Formalistische in sittliche Bezirke: das verfeinerte Frauenbild kann, um christlich-platonische Elementebereichert, aus der höfischen Dame zum himmlischen Ideal werden. Daher kommt es, daß sich aus der provenzalischen Lyrik der italienische *dolce stil nuovo*, die Dichtung Dantes und Petrarcas, zu entwickeln vermochte. Und daher kommt es auch, daß, nach der Zertrümmerung der weltlichen provenzalischen Herrlichkeit durch die Albigenserkriege, die Minnelyrik in Marienminne übergreifen konnte.

Die neuen Gesinnungen und Inhalte schufen sich mannigfache neue Formen. *Balada* und *Dansa* wurden zum Tanz gesungen, die *Pastorela* war ein Schäferlied, die *Alba* schilderte die Trennung des Liebespaares, das der Wächter beim Morgengrauen warnte. Das *Sirventes* diente politischen und didaktischen Betrachtungen, konnte auch ein Kreuzzugs-gedicht sein. Die *Tenzone* war ein Streitgedicht, und im *Joc partit*, dem geteilten Spiel, und im *Partimen* wurde dramatische Diskussion zwischen zwei und auch drei Personen geführt. Besondere Feierlichkeit und kunstvolle Würde zeichneten die meist für religiöse Stoffe benutzte *Canzone* aus.

All das, Kulturzustand, Weltanschauung und Form, drang nach Deutschland hinüber, wurde teils nachgeahmt und teils eingedeutscht. Man kann von einer Vierphasigkeit der Entwicklung sprechen. Im dt. Südosten, im Österreichischen, wo „des Minnesangs Frühling“ im wesentlichen aus altdeutscher Volkskunst aufblüht, machen sich schwache Anklänge

der provenzalischen, bald auch in Frankreich gepflegten Dichtart geltend. Vom Rhein her dringt eine stärkere Nachahmung vor, die sich bisweilen zu sklavischer Abhängigkeit steigert. Vielleicht aber hat man Unrecht, von Sklaverei zu reden; es handelt sich doch wohl mehr um eine übernationale Kulturverschmelzung und Kulturgemeinschaft in den Idealen des Rittertums und des Christentums. Dann wird die dt. Höhe erreicht, wenn aus völliger Durchsetztheit und Erfüllung mit französischer Kunst ein gesinnungsmäßigeindeutsches Dichten erwächst. Man darf diese drei Stufen jedoch nicht als eine sichere chronologische Gliederung auffassen. Die vierte Stufe, die in Frankreich ihr Analogon hat, ist die der Übertreibung, der Dekadenz, der Erstarrung. Wie eine abgetragene Mode sinkt der Minnesang in eine sozial tiefere Gesellschaftsschicht. Er wird zum Meistergesang der Handwerker und verdorrt im Handwerksmäßigen.

Der Kürenberger, der in der Nibelungenstrophe dichtete und der Frau noch die werbende Rolle zuteilte, sie aber doch schon vom Ritter nach provenzalischer Art „Dienst“ verlangen ließ, Meinloh von Sevelingen, der ebenfalls die volksmäßige Kürenbergstrophe benutzte, aber bereits die Stellung der Herrin anerkannte und um den Frauendienst Bescheid wußte, Dietmar von Aist, der ein Tagelied (eine Alba) in einfachster Form dichtete und manche Situation und manches Requisit der Troubadours verwandte, der Burggraf von Regensburg, der Burggraf von Rietenburg sind Hauptgestalten der österreichischen Gruppe, die um die Mitte des 12. Jhs. auftaucht. Die rheinische Gruppe, die das Troubadourwesen verschiedener annimmt und kopiert, führt Heinrich von Veldeke, der seinen Haupt Ruhm als Epiker erwirbt; der rhein.-fränk. Kreuzfahrer Friedrich von Hausen, der Thüringer Heinrich von Morungen, der Elsässer Reinmar von Hagenau gehören hierhin. Reinmar kam als junger und berühmter Dichter nach Wien und übertrug um die Wende des 12. Jhs. seine romanisierte Kunstübung auf Österreich. Hier wurde Walter von der Vogelweide,

der zwischen 1198—1227 bezeugt ist, sein Schüler. Sieht man von den tiefen Tageliedern Wolframs von Eschenbach ab, die bei aller Schönheit doch nur ein lyrisches Intermezzo in dem grandiosen epischen Gesamtschaffen des Mannes bedeuten, so ist Walter, der sich ausschließlich der Lyrik widmete, der bedeutendste dt. Lyriker des MA.s, und sein Werk bezeichnet jene dritte Stufe und Höhe. Es ist charakteristisch, daß er in zeitigeren Gedichten sich enger an den westlichen Lehrmeister hält, um später, wenn er formal nichts mehr zu lernen hat, sich zu der deutschen Art seiner österreichischen Landsleute bereichert zurückzufinden. Alle Themen der Provenzalen hat er ange schlagen, Liebeslieder, politische Verse, didaktische Sprüche und innige religiöse Strophen gedichtet. Überall ist er durchaus der Troubadourkunst verpflichtet, überall aber in Fühlen und Denken vollkommen deutsch. An Walters Dichtung gemessen bedeuten die Lieder Neidharts von Reuenthal trotz ihrer Frische und Eigenart doch schon fast den Beginn des Abstiegs. Wenn seine schlichteren Sommer- und künstlicher gebauten Winterlieder die niedere Minne, die Sitte und Unsitte bauerlichen Lebens besingen, so läuft das auf eine Parodie des Minnesangs hinaus, ist aber deshalb keineswegs unabhängig von der Troubadourkunst. Das gleiche gilt von den entschiedeneren Parodien des Tanhusers, der gelegentlich das Übermaß rein französischer Worte verspottet, die in den deutschen Minnesang eingedrungen waren. Ein aus dem Jahre 1255 stammendes, zwischen Ichroman und Lyrik die Mitte haltendes Werk, der 'Frauendienst' Ulrich von Lichtensteins, zeigt am krassesten, bis zu welchen Verzerrungen die Troubadournachahmung gelangen konnte. Der Lichtensteiner setzt alle Tollheiten ins Leben um, oder behauptet doch allen Ernstes, sie ins Leben umgesetzt und damit Heldisches vollbracht zu haben, die er aus der Geschichte und den Versen der Troubadours und aus den von ihnen beeinflussten höfischen Romanen kennt; und er fügt jedesmal die den Troubadours nachgeahmten Gedichte bei,

die aus der jeweiligen Situation entstanden. Als ein donquijotisches Werk, dessen Verfasser nicht im entferntesten das Darüberstehen des Cervantes besitzt, ist der „Frauendienst“ das stärkste Symptom eben jener Dekadenz des Minnesanges, über die Ulrich von Lichtenstein selber in seinem um zwei Jahre späteren 'Frauenbuch' klagt. Am Ende des 13. Jhs. war der Minnesang reif zum Abgleiten in die Meistersingerei. Im 14., 15. und 16. Jh. hat der so entstandene Meistergesang dann teils geblüht — war doch Hans Sachs ein Meistersinger — teils und häufiger grassiert. Sein Leben gefristet hat er noch bis ins 19. Jh. hinein.

Noch von einer anderen unmittelbaren Einwirkung der provenzalischen Lyrik auf Deutschland muß hier gesprochen werden. Die ersten Wiederentdecker der fast verschollenen Troubadourichtung waren die Brüder Schlegel, und aus der Poesie der Provenzalen schöpften sie wesentliche Anregungen für die entstehende Kunstrichtung der Romantik. Und Friedrich Diez bereicherte 1826 und 1829 durch seine grundlegenden Werke 'Die Poesie der Troubadours' und 'Leben und Werke der Troubadours' nicht nur die philologische Wissenschaft, sondern auch als dichterischer Übersetzer die dt. Literatur im weiteren Sinne. Unter den späteren Übersetzern zeichnete sich Paul Heyse aus.

E. Wechssler *Das Kulturproblem des Minnesangs* 1909. A. Schönbach *Walter von der Vogelweide* 1923⁴ (Ed. H. Schneider). Lachmann-Haupt-Vogt *Des Minnesangs Frühling* 1911. Gertrud Richert *Die Anfänge der romanischen Philologie u. die deutsche Romantik* 1914. E. Lommatzsch *Provenzalisches Liederbuch* 1917.

§ 4. So gewaltig auch die unmittelbaren Einflüsse der provenzalischen Lyrik auf Deutschland sind, werden sie dennoch bei weitem durch ihre mittelbare Einwirkung übertroffen. Das deutsche MA. hat seine größten Schöpfungen auf epischem Gebiet hervorgebracht, und die dt. Künstelepen lehnen sich an französische Versromane, die ihrerseits der Kultur und den lyrischen Schöpfungen der Provence eng verbunden sind. (Weswegen dann gerade in diesem wichtigsten Punkt provenzali-

scher und nordfranzösischer Einfluß auf Deutschland nicht zu trennen sind und als französischer Einfluß schlechthin in Rechnung gesetzt werden müssen.)

Die *Chanson de geste* handelt von kriegerischen Dingen und ihr Held ist ein Krieger, in dessen Innenleben die Frau eine geringe Rolle spielt. Unter den vielen Gedanken, die Roland in seiner Sterbestunde bewegen, gilt nicht ein einziger seiner Braut. Der höfische Roman in Frankreich stellt die Frau ins Zentrum und macht aus dem kriegerischen Helden einen Ritter und Hofmann. Der Held der *Chanson de geste* ist an große ganzen Völkern gemeinsame Kämpfe und Ziele gebunden; der ritterliche Held kennt Sonderziele und private Abenteuer, er ist individualistischer. Seelische Vorgänge lassen sich in der *Chanson de geste* fast nur aus den Geschehnissen herauslesen oder herausahnen; in den höfischen Romanen wird Psychologisches breit auseinandergefaltet. Die *Chanson de geste* wendet sich an das einfache Volk; der höfische Roman setzt ritterliches und fürstliches Publikum voraus und schwelgt in der Darstellung einer höfischen Kultur und eines höfischen Luxus. Die neuen Inhalte bedingen sich wechselseitig mit einer neuen Form. Der Spielmann sang die *Chanson de geste* und begleitete sie auf der Viola. In Laisen, d. h. in ungleich langen assonierenden Strophen, rollte die Handlung ab, zugleich pathetisch und formelhaft, mehr balladisch gedrängt und gegipfelt als episch ausgebreitet. Der ritterliche und gelehrte Dichter trug sein Werk sprechend, erzählend, plaudernd, vor; in Reimpaaren floß die Geschichte hin, zugleich geordneter und zwangloser, schlichter zugleich und vieltöniger, und so war Raum und sprachliche Möglichkeit geboten für all jene neuen Ausbreitungen.

Die Überleitung von der *Chanson de geste* zur eigentlichen höfischen Epik bildet in Frankreich der „antike Roman“. Mit sorglosester Naivität bemächtigte man sich antiker Stoffe, gab den antiken Helden mittelalterliche Seelen und Kostüme, ließ aber auf solche Weise trotz aller Verzerrung doch allerhand Antikes aufer-

stehen. Frauenliebe, Einzelabenteuer, orientalische Märchenstoffe, Christlich-legendarisches trat zu den Kampfszenen der *Chansons de geste*, überwucherte, verdrängte sie. Die Taten Alexanders des Großen, von denen spätgriechische und spätlateinische Literatur im 3. und 4., im 9. und 10. Jh. viel Wunderbares fabuliert hatte, mögen zuerst von französischen Romandichtern benützt worden sein. Es ist das franko-provenzalische Romanfragment eines Alberich von Besançon oder Briançon aus dem Ende des 11. Jhs. gefunden worden, und ein Fragment aus dem Poitou gehört dem 12. Jh. an. Der große ganz vorhandene Alexanderroman (von dessen zwölfsilbigem Vers der französische Alexandriner seinen Namen erhalten hat) ist von mehreren Autoren in mehreren deutlich voneinander getrennten „Branchen“ um das Ende des 12. Jhs. gedichtet worden. Wenn hier die Kriegszüge des Königs noch ins Gebiet der *Chansons de geste* gehören, so zeigen doch Liebesschicksale und die Wunderwiese, auf der Blumenjungfrauen wachsen, und der Zauberrügel, der den Mutigen feige und den Feigen mutig macht, so zeigt auch Alexanders frommes Erlebnis vor der Mauer des Paradieses deutlich die Wendung zum Neuen. Schon um 1130 ist die Alexanderdichtung nach Deutschland gedrungen, und ihr Verdeutscher, der mittelfränkische Pfaffe Lamprecht, betont ausdrücklich, daß er dem Gedicht des Alberich von 'Bisenzûn' gefolgt sei. Ein französischer Thebenroman dürfte um 1150, ein Aeneasroman um 1160 entstanden sein. (Doch sind diese Daten nur annähernde und umstrittene.) Der 'Aeneas', der nicht bloß in Anlehnung an Virgil die Liebesgeschichte des Aeneas und der Dido, sondern auch von sich aus die Liebesgefühle der Lavinia mit großer Ausführlichkeit behandelt und so dem höfischen Roman schon sehr nahesteht, wurde für Deutschland von entscheidender Bedeutung. Heinrich von Veldekes sehr genaue Übersetzung oder doch Nachahmung errang rasch eine vorbildliche und verbindliche Geltung. Wilhelm Scherer hat in seiner Gesch. der dt. Literatur

dem Mainzer Pfingstfest vom Jahre 1184, an dem Friedrich Barbarossa seine Söhne zu Rittern schlug, den Rang eines symbolischen Datums verliehen. Damals, in einem mächtigen Kreise gleichgesinnter Adliger, konnte Heinrich von Veldeke „persönlich die neuen Grundsätze der poetischen Technik vertreten, die er durchzuführen suchte, und er konnte aus seiner Aeneide vorlesen“. Er hatte die mythologisch antiken Elemente seiner Vorlage ein wenig zurückgedrängt, dafür ihr höfisches Wesen stärker betont, und er hatte vor allem dem verfeinerten Inhalte die Form der reinen Reime gegeben, die für das noch assonanzgewohnte Deutschland einen ungeheuren formalen Fortschritt und fast eine ästhetische Umwälzung bedeuteten. Einen Schritt weiter auf der Liebesbahn ging in Frankreich um 1165 Benoît de Sainte More mit seinem *Roman de Troyes*. Herbort von Fritzlar zwischen 1210 und 1217 entstandenes 'Liet von Troye' ist eine ziemlich genaue Übersetzung davon. Mit großen Erweiterungen behandelte achtzig Jahre später denselben Stoff noch einmal Konrad von Würzburg in seinem 'Buoch von Troye'. Nur mit Einschränkung möchte ich endlich den um 1165 entstandenen 'Heraklius' des Gautier von Arras zur Gattung der antiken Romane rechnen, denn hier gewinnen über die beiden Elemente des Volkstümlichen und Höfischen die beiden andern des Christlich-Legendarischen und des Orientalisch-Märchenhaften entschiedenes Übergewicht. Auch der *Eracle* drang ins Deutsche; der mdt. Meister Otto übertrug ihn um 1203.

Der eigentlich höfische Roman der Franzosen ist an die bretonischen oder Artusstoffe gebunden. Wieweit diese Stoffe in Britannien, wieweit sie bei den Bretonen, den von Cornwall her im 5. und 6. Jh. in die Halbinsel Armorica zurückgewanderten Inselkelten, ausgebildet worden sind, ist eine umstrittene Frage. Die zweite, mehrfach aufgeworfene Frage, ob Crestiens von Troyes Romane, die das klassische Werk der altfranzösischen Epoche bilden und Stoff und Modell der wesentlichsten mhd. Kunstepen abgaben,

ob sie mehr dem lateinisch-französischen oder dem keltischen Geist verdanken, scheint mir nicht nur müßig, sondern geradezu gefährlich, weil sie zur Verkennerung des französischen Wesens führt. Denn hierfür ist durch alle Jhh. seines Bestehens ein Doppeltes charakteristisch. Immer wieder erweist es sich zugleich als vielfältig und einheitlich. Es vereinigt in sich die Eigenarten und Fühlweisen der verschiedenen Stämme, die Frankreich besiedelt haben, aber es zwingt all das Verschiedenartige in lichte und feste Ordnung, denn der Wille zu klarer Ordnung, sein römisches Erbteil, ist Frankreichs vorherrschende Eigenschaft, ist seine *faculté maîtresse*.

Im 6. Jh. zeichnete sich ein Herzog Arthur im Kampf der Inselkelten gegen die eingedrungenen Germanen aus. Im 12. Jh. ist ein ausgespannener Kreis von Artussagen vorhanden. Artus, der siegreiche Herrscher über Britannien, der feierlich Gekrönte, kämpft in Gallien. Da erfährt er vom Ehebruch, den seine Gattin mit seinem Neffen und Stellvertreter begangen hat. Er kehrt zurück, um in mörderischer Schlacht Rache zu nehmen. Die Führer fallen, und ein Schiff trägt Artus ins Feenland Avallon. Die nun auftauchenden Artusromane im engeren Wortsinn verherrlichen den König als den Herrn einer auserwählten ritterlichen Tafelrunde. An ihr darf nur teilnehmen, wer sich durch adligstes Wesen und große Taten ausgezeichnet hat. Pflicht jedes Ritters aus diesem Kreise ist es, immer neue Taten zu bestehen, abenteuerliche und märchenhafte im Kampf mit Riesen und Zwergen und Fabelwesen, bald bedroht und bald begünstigt von einer verzauberten Natur, alle zur Rettung bedrängter Unschuld, zum Ruhm einer Dame, zur Erhöhung des ritterlichen Ansehens. Märchensinn und provenzalisch höfische Anschauungen gehen phantastische Verschmelzung ein. Wenn man sich aber den gesamten bretonischen Stoff als eine Heeresmasse vorstellt, die im unaufhaltsamen Andrängen die europäischen Literaturen erobert, so ist es nicht das Zentrum der Tafelrunden-Geschichten, denen der entscheidende Sieg

zufällt, sondern zwei dieser Mitte nur locker verbundene Flügel verstärken sich immer mehr und umklammern den Kontinent. Es ist die Geschichte Tristans, den unheilbare Liebe an Isolde Goldhaar, die Gattin seines Oheims Marke, knüpft, und den auch die Ehe mit Isolde Weißhand nicht zu retten vermag; und es ist die Geschichte Parzivals, der vom Artusritter zum Gralsritter, vom weltlichen zum heiligen Helden erhöht wird. Die stärksten Seelenkräfte in ihrer höchsten Potenz unterjochen im Tristan- und Parzivalthema die bloße Abenteuerlichkeit der Artusstoffe, grenzenlose irdische Liebe dort, geläuterte himmlische Liebe hier. Bedenkt man, daß das Vordringen und die Ausbildung dieser Stoffe in die gleiche Zeit fällt, in der sich Troubadourtöne und Marienminne in mancher Kanzone zusammenfanden, und in der die Mystik blühte, so wird die Geschwisterlichkeit der beiden Gestalten verständlich. In Tristan steigert sich die irdische Glut zu transzendenten Verzückungen, und in Parzival ist der himmlischen Liebe nichts Irdisch-Sinnliches fremd.

Crestien von Troyes, dessen Werke vielleicht und ungefähr zwischen 1160 und 1180 abgefaßt sein dürften, behandelte in der Zeit seiner Reife die abenteuerlichen Tafelrundenstoffe. In seiner Jugend will er vom „König Marke und der blonden Isolde“ gedichtet haben, und in seinem Alter, als er fromm geworden, begann er einen Parzival. Es entspricht seiner Natur, daß er bei vollen Kräften die seelisch minder belasteten Themen wählte. Er war mehr klar als tief, mehr Erzähler als Deuter, mehr Artist, Hofmann und Menschenkenner als Dichter in der Schöpferbedeutung des Wortes; ihn lockten an den bretonischen Abenteueru mehr ihre bewegten Buntheiten als ihre Märchentiefen, ihre mythischen Untergründe, die er nicht verstand. Er gab unbeschwerte Vorbilder ritterlichen Lebens und höfischer Sprache; er unterhielt immer anmutig, manchmal aufregend, und er rührte nur in solchem Maße, als das angenehmer Unterhaltung zuträglich war. Man wird ihn als einen Künstler, dem geformte Sprache und

sichere Technik durchaus nicht als Erbe zu fielen, sondern der in Sprache und Technik fast ein Beginner war, kaum hoch genug einschätzen können. Man wird immer sehr bald eine Leere empfinden, wenn man den Dichter in ihm sucht. Er schrieb aus dem Artusgebiet einen '*Erec*', einen '*Cligés*', einen '*Lancelot*' und einen '*Yvain*'. Überall ist das Abenteuerliche der bretonischen Stoffe in den Dienst einer Troubadourgesinnung gestellt. Im '*Lancelot*' wird die Herrschaft der Dame am stärksten betont. Wenn man den '*Yvain*' als eine Reaktion gegen das Übermaß provenzalischer Gesinnung betrachtet hat, die sich im '*Lancelot*' kundgibt, weil im '*Yvain*' die Gattenliebe verherrlicht werde, so ist das recht oberflächlich geurteilt. Denn wie Yvains Ehe zustande kommt, wie sie getrennt und wieder zusammengefügt wird, das ist mit dem gleichen Troubadoursinn und der gleichen Lust am äußerlich bunten Abenteuer fabuliert wie Crestiens übrige Epik.

Solche Artusromane, deren Schwerpunkt im Abenteuerlichen und Ritterlichen schlechthin liegt, die das Moment der Liebe und der Religion nur nebenbei ins Spiel bringen und nicht dominieren lassen, sind in immer anderen Stoffmischungen vielfach nach Crestien geschrieben worden, erst in Versen, später in bunt zusammenwürfelnder Prosa. Der '*Partonopeus von Blois*', der in den achtziger Jahren des 12. Jhs. entstand, von Crestiens Romanen, aber auch von antiken Stoffen genährt, ist ein Beispiel der ersten, der aus vielen Artusthemen um die Wende des 13. und 14. Jhs. gebildete „Papageienritter“ ein Beispiel der verwilderten zweiten Art.

In den Jahren seiner Weltabkehr — soweit er sich von der Welt abkehren konnte — gelangte Crestien über die abenteuerreiche und romanhafte Legende 'Wilhelm von England' zum Parzivalstoff. In dem *Conte del Graal*, wie er jetzt vorliegt (Ed. Potvin 1866), gehören ihm von etwa 60 000 Versen nur rund 9300. Eine Einleitung und die lange Fortsetzung und Zuendeführung sind von verschiedenen späteren Autoren hinzugefügt

worden. Ein einheitliches Kunstwerk konnte auf solche Weise nicht zustandekommen. Auch der Gralroman Roberts von Borron (1180—1200), in dem die christlich legendarischen Momente eingehende Behandlung erfuhren, ist künstlerisch von geringem Wert.

Von den Tristandichtungen sind zwei wesentliche französische Fassungen, beide fragmentarisch, erhalten: die etwa um 1160 entstandene des Anglonormannen Thomas und die um rund dreißig Jahre jüngere des in der Bretagne lebenden Franzosen Bérol. Die Dichtung des Thomas ist bedeutend höfischer; Bérols 'Tristan' nähert sich stilistisch und inhaltlich mehrfach den *Chansons de geste* an.

Aus all diesen französischen Fassungen der *Matière de Bretagne* hat die dt. Literatur reiche Nahrung gezogen. Einiges wurde schülerhaft übernommen, anderes meisterhaft und originell entwickelt. Hartmann von Aue (zwischen 1170 und 1210), stilistisch und technisch ein Fortbildner Heinrich von Veldekes, lehnte sich mit seinem 'Erec' und seinem 'Iwein' eng an die gleichen Romane Crestiens, nahm zum 'Iwein' auch einige Zutaten aus Crestiens 'Lancelot'. Crestiens 'Cligès' haben als 'Klîes' die Epigonen Konrad Fleck und Ulrich von Türheim bearbeitet, wovon Bruchstücke erhalten sind. Der 'Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhoven, wohl der älteste dt. Artusroman von 1195 etwa, geht auf eine ältere französische Fassung als die Crestiens zurück. Der 'Wigalois' des fränkischen Ritters Wirt von Grafenberg (um 1210) dürfte die gleichen Vorbilder haben wie der um 100 Jahre spätere und so schon zersetztere 'Chevalier du papegeau'; Konrad von Würzburgs 'Partenopier und Meliur' von etwa 1277 ist eine Übertragung des *Partonapeus*. Den 'Tristan'-Stoff führt Gottfried von Straßburg um 1210 zur künstlerischen und seelischen Höhe. Er ist dabei von der Fassung des Thomas ausgegangen, während sich beim gleichen Stoff vor ihm Eilhart von Oberge den volkstümlicheren Bérol zum Muster nahm. Der 'Perceval' Crestiens dürfte die wesentliche Quelle oder doch vornehmlichste Anregung für

Wolfram von Eschenbachs im Anfang des 13. Jhs. entstandenen 'Parzival' bedeuten, d. h., für die tiefste und originellste Dichtung, die Deutschland im MA. überhaupt hervorgebracht hat, die einzige, die einen vorsichtigen Vergleich mit dem umfassendsten mittelalterlichen Dichtungs Ausdruck, der 'Göttlichen Komödie', nicht zu scheuen braucht. Die gleiche Souveränität und Originalität des Verdeutschens, die er am Parzival-Thema zeigte, hat Wolfram noch zweimal bewährt: als er am Schluß des 'Parzival' die lothringische Sage vom Schwanenritter benutzte und so den Anstoß zur späteren Lohengrin-Dichtung gab, und als er im 'Willehalm' eine späte französische *Chanson de geste*: 'Aliscans' mit einer ihm durchaus eigenen Humanität erfüllte. Tristan, Parzival und Lohengrin spielten im weiteren Ablauf der dt. Literatur eine große Rolle. Die Dichtungen der mhd. Epigonen, danach die aus Prosa-Auflösungen und -Verschmelzungen der mhd. Versromane entstandenen Volksbücher handeln von ihnen. Im 19. Jh. wandten sich ihnen nach- und umdichtend A. W. Schlegel, Immermann, H. Kurz, W. Hertz zu, und in den Musikdramen Richard Wagners fand diese Renaissance ihre Gipfelung (wobei dann freilich ein neuer französischer Einfluß, der theatralische Sardous, nicht immer ganz vermieden wurde). Eine reiche monographische Literatur liegt auf diesem Gebiete vor.

K. Voretzsch *Einführung in das Studium der altfranz. Lit.* 1913². F. Schürr *Das altfranzös. Epos* 1926. W. Golther *Tristan und Isolde in den Dichtungen des MA.s u. der Neuzeit* 1907. Ders. *Parzival und der Graal in der Dichtung des MA.s und der Neuzeit* 1925. G. Ehrismann *Dantes Göttliche Komödie und Wolfram v. Eschenbachs Parzival* (In „Idealistische Neuphilologie“, Festschrift f. K. Voßler, hrsg. von Klemperer und Lerch 1922).

§ 5. Unter den Epen Hartmanns von Aue befinden sich zwei legendarische, der 'Gregorius' und der 'Arme Heinrich'. Für jenen benutzte er eine französische, für diesen eine lateinische Vorlage. Man täte dennoch unrecht, den französischen

Einfluß im ersten Fall zu überschätzen, im zweiten Fall zu übersehen. Denn auch im zweiten Fall ist Hartmann im Punkte des Formens durchaus ein Schüler der Franzosen, und auch im ersten Fall ist Hartmann stofflich durch die französische Vorlage hindurch von dem allgemeinen kirchlichen Quellgut gespeist.

Dieser Sachverhalt, daß die französische Literatur einen sozusagen halben Einfluß auf deutsche Werke ausübt, wiederholt sich in mannigfacher Lagerung durch das ganze Mittelalter. Bisweilen handelt es sich um die Übermittlung eines nicht in Frankreich gewachsenen Stoffes, bisweilen um ein formales Vorbild; manchmal hält sich ein dt. Epigone an eine dt. Dichtung, die ihrerseits nach französischer Vorlage geschaffen wurde, manchmal auch ist der Zustand gleichzeitiger Verbundenheit und Getrenntheit komplizierter und undurchsichtiger. So taucht der aus byzantinischem Stoff gebildete Liebesroman von 'Flore und Blanche-flor', der kaum geringere europäische Geltung erlangte als der 'Tristan', um 1160 in Frankreich und gleich darauf, wenn nicht gleichzeitig, in einer niederfränkischen Bearbeitung auf und wird 1220 von Konrad Fleck, einem Schweizer Schüler Gottfrieds, und also fraglos nach französischem Formgesetz dargestellt.

Sehr international sind die Stoffe der Novelle, die als wirkliche *novella*, als eine Neuigkeit, eine knapp erzählte Anekdote von Mund zu Mund und Volk zu Volk wandert. Das gilt für die satirische, die didaktische und die legendarische Novelle genau so wie für die kurze Erzählung schlechthin. Wieweit etwa der Stricker außer in seiner Eigenschaft als Epigone der großen dt. Epiker auch in der Sondereigenschaft als bedeutendster dt. Novellist des MA.s umgrenzt französische Einflüsse erfahren hat, wird schwer zu sagen sein. Am ehesten wird sich französische Einwirkung oder Anregung immer dort annehmen lassen, wo Schwänke erzählt werden, denn auf dem Gebiete des Fabels, der derbkomischen, derbrealistischen, um Sittlichkeit und Schicklichkeit gleich unbekümmerten Geschichte, war

man in Frankreich zu allen Zeiten Meister. Der *esprit gaulois* bewährte sich anfangs in der Verserzählung, später in der Prosanovelle und im dramatischen Schwank, der Farce. Die den Fabliaux verwandte Farce lebt noch heute in Frankreich daselbe Leben wie zur Zeit Molières und im MA.

Gleich der Novelle sind Fabel, Tierfabel und Tierschwank international gemeinsames, aus Griechenland-Rom und aus dem Orient stammendes Literaturgut des MA.s. An der zum Tierepos ausgewachsenen Geschichtensammlung 'Reineke Fuchs', die nie in völlige Vergessenheit geriet und schließlich durch Goethe für die moderne dt. Literatur gewonnen wurde, bewährte sich deutsches und französisches Schaffen in enger Verflochtenheit. Eine äsopische Fabel, nach ihr eine lateinische Erzählung mit christlicher Symbolik und Tendenz machten den Anfang. In Deutschland und den Niederlanden erfolgte die märchenhafte Weiterbildung des Stoffes. Der lateinische *Isengrimus* des Genter Magisters Nivardus enthält volkstümlich germanische Züge. Dann oder gleichzeitig griff französische Phantasie und Erzählerkunst ein. Der mhd. 'Reinhart Fuchs' Heinrichs des Glîchezære stützt sich schon auf älteste Teile des *Roman de Renart*. Und gegen 1210 ist der französische *Renart* weit ausgebaut und dient um die Mitte des Jahrhunderts dem niederländischen 'Reinaert' des Vlamen Willem teils zum Vorbild und teils zum Ausgangspunkt.

Die Entwicklung einer neuen Dramatik nach dem Versinken des antiken Theaters gehört keinem einzelnen Lande allein an. Aus dem Gottesdienst entwickelte sich das kirchliche Spiel an verschiedenen Punkten. Zuerst war es räumlich an die Kirche, sprachlich an das Lateinische, inhaltlich an die Liturgie gebunden. Allmählich trat es aus dem Kirchenraum auf Vorplatz und Markt heraus, nahm Sätze der Volkssprachen und weltliche Bestandteile in sich auf. Schließlich triumphierten die Volkssprachen völlig über das Lateinische und die halb profanen (moralischen) und die ganz profanen (komischen) Elemente

konnten sich frei weiterentwickeln und eigene dramatische Gattungen bilden. Wie gesagt: diese Entwicklung hat einen gemeinsamen kirchlich-lateinischen Grund in den verschiedenen Ländern Europas. Aber in Frankreich hat sich der Übergang zur Volkssprache zuerst vollzogen, und dann hat Frankreich eine so üppige und vielseitige dramatische Literatur im MA. entwickelt, daß es doch mit seinen Mysterien, Moralitäten, Farcen und Sottien vorbildlich für die dt. Dramatik wurde.

Schließlich muß einer dieser „halben“ Einflüsse als ganz besonders charakteristisch herausgehoben werden. Nirgends, und nicht einmal in den ohne Frankreich undenkbar Werken Hartmanns, Gottfrieds und Wolframs, scheint mir die Bedeutung der Franzosen für die mittelalterliche dt. Literatur so stark zutage zu treten, wie in dem Faktum, daß selbst das rein dt. Volksepos französische Färbung annahm. Im Gegensatz zur französischen Literatur, die mit ihrem mächtigsten Volksepos, dem Rolandslied, beginnt, ist die bedeutendste epische Volksdichtung Deutschlands, das Nibelungenlied, erst im Anfang des 13. Jhs. geschaffen worden. Es entstand damals aus den alten längst besungenen Brunhild- und Burgundensagen, es wurde aber aus diesen germanischen Stoffen und Vorstufen nicht zusammengesetzt oder in sonst einem mehr oder minder handwerksmäßigen Verfahren gewonnen. Sondern ein schöpferischer Dichter schuf das Nibelungenlied von sich aus, so wie ein schöpferischer Dichter ein reichliches Jahrhundert zuvor in Frankreich das Rolandslied geschaffen hatte. Und der Schöpfer des Nibelungenliedes, der ganz in dt. Volkstum und germanische Sage eingetauchte Dichter, ist nun doch der Zeit- und Bildungs-genosse der Walther und Wolfram und atmet französische Kulturluft wie sie. So kommt es, daß die Erzählung in vielen Punkten äußerlich wie innerlich „verrittet“ wird, daß das „Minnigliche“ als Wort und Bezirk eine ausgedehnte Rolle spielt. Andreas Heusler, der diesen Sachverhalt herausgear-

beitet hat, faßt sein Urteil dahin zusammen, daß der Nibelungendichter zwar frei sei „von der arabisch-provenzalischen Einfuhrware des Minnedienstes“, aber daß er doch die Helden der Vorzeit und Sage durchaus modernisiert habe: „Das wichtigste ist, daß Denken, Reden und Handeln der Menschen aus zarterem Gefühl, wählerischer geformt wird.“ (So liefert das Nibelungenlied den Beweis dafür, daß die gesamte dt. Literatur des MA.s bis in ihren innersten Kern französische Einwirkung erfuhr.

J. Bédier *Les Fabliaux* 1895². Léopold Sudre *Les sources du Roman de Renart* 1893. W. Creizenach *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. 1, 1911². A. Heusler *Nibelungensage und Nibelungenlied* 1923².

II. Humanismus, Renaissance, Reformation. §6. Der französische Einfluß auf Deutschland hört in keinem Augenblick auf; aber er verliert seine ausschließliche Geltung mit dem Ausgang des MA.s. Die Zertrümmerung der mittelalterlichen Weltanschauung und die Herauführung der Neuzeit ist in erster Linie das Werk Italiens. Man muß aber sagen: das Werk des italienischen Geistes, und nicht der italienischen Literatur im engeren und sprachlichen Sinn. Wiederum liegt es keineswegs so, als hätten die Italiener nur die antike Literatur weitergegeben, der ihrerseits die Umwälzung des Welt Denkens zu danken sei; sondern der Humanismus und die aus ihm erwachsende Renaissance sind buchstäblich italienische Schöpfungen. Wenn man als humanistische Bildung jede Kenntnis der antiken Werke anspricht, so hat es das ganze MA. hindurch Humanismus gegeben. Aber das MA. stellte alle antike Bildung in den Dienst der Kirche und machte alles Wissen zur „Magd der Theologie“. Das Wesentliche des eigentlichen und erfüllten Humanismus besteht darin, daß er sich in die Antike um ihrer selbst willen versenkt und aus ihr, die ihm immer deutlicher wird, und von deren versunkenen Gütern er immer mehr entdeckt, eine neue irdisch gerichtete Weltanschauung, eine neue Wertschätzung der Persönlichkeit, einen neuen Glauben an

die Freiheit und Macht des Menschen gewinnt; und daß er sich mit alledem, notwendigerweise und ohne es zu wollen, in Gegensatz zur Kirchenlehre stellt. In dem Augenblick, wo der Humanismus seine an der Antike entwickelten und vorerst ihr allein geltenden Gefühle den Dingen des Lebens in ihrer Gesamtheit zukehrt, ist er zur Renaissance geworden. Solange Petrarca die Alten studiert, ist er ein Humanist. Sobald er es sich, angeregt durch seine Lektüre, einfallen läßt, einen hohen Berg bei Avignon zu besteigen, um möglichst weiten Fernblick zu gewinnen, ist er der erste Renaissance-mensch. Aber damit ist kein bewußter Abfall von der Kirche gegeben. Im Gegenteil: Petrarca fühlt sich auf dem Gipfel seines Berges in solcher Gewissensnot, daß er zerknirscht den Augustinus liest.

Von wenigen Vorgängern abgesehen, unter denen Albertino Mussato hervorragt, ist Francesco Petrarca (1304 bis 1374) der eigentliche Begründer des Humanismus und birgt in seinem Werk alle wesentlichen Keime, die die Renaissance zur Entfaltung brachte. Vom Standpunkt der italienischen Literatur aus mit großer Berechtigung, sprechen die Italiener zusammenfassend von den drei großen Florentinern Dante, Petrarca und Boccaccio als den *tre corone di Firenze*; denn sie verdanken diesen drei Männern nicht nur die Grundlegung ihrer Literatur — und seltsamerweise bedeutet diese Grundlegung*, die '*Commedia*', der '*Canzoniere*' und der '*Decamerone*', zugleich die nie übertroffene Höhe —, sondern auch die Grundlegung ihrer Sprache überhaupt. Vom Standpunkte einer weltgeschichtlichen Betrachtung aus aber muß zwischen Dante und den beiden andern, die nur um eine Generation jünger sind, der entschiedenste Trennungsstrich gezogen werden, und selbst die Abtrennung, die Georg Voigt in seinem klassischen Buch über den Humanismus vornimmt, scheint mir die Grenze nicht scharf genug zu markieren. Gewiß, er nennt Petrarca den „Entdecker der neuen Welt des Humanismus“, er nennt es „höchstens eine dunkle

Ahnung“, womit „Dante in das gelobte Land hinüberschaut“ (I 20); aber selbst diese Ausdrucksweise kann irreführend wirken und hat es häufig getan. Denn wie in allem, so ist Dante auch in seinem Verhältnis zur Antike durchaus und ganz und gar ein Sohn (als Dichter der größte) des MA.s und der Kirche. Sein Humanismus ist ein unerfüllter, ein dienender Virgil darf den Himmel nicht betreten und hat das schmerzliche Gefühl seiner Unvollkommenheit. Es ist kein Atom von Renaissancehaftigkeit in Dante vorhanden. Bei Petrarca dagegen wird die Antike souverän. Er kennt neben dem christlichen einen heidnischen Himmel, er verweilt in beiden gleich gerne und gleich ungestillt; im christlichen mit großer Sehnsucht nach dem heidnischen, und im heidnischen mit großer Gewissensqual.

Es sind die lateinischen Schriften und Dichtungen, mit denen Petrarca zuerst und tiefst auf Europa gewirkt hat. Die Weltwirkung seines '*Canzoniere*' trat erst viel später ein und war eine mehr formale. Mit seinen lateinischen Schriften, die nicht weniger subjektiv und oft nicht unlyrischer sind als seine italienischen Verse, hat er den Humanismus begründet; mit seinem '*Canzoniere*' (schuldlos freilich, denn seine übertreibenden Nachahmer sind die eigentlichen Sünder) hat er die Seuche des Petrarkismus verschuldet. All seine lateinischen Schriften bedeuten eine Abkehr vom Mönchslatein, eine Hinwendung zum Ciceronianischen. In den Sammelwerken '*De viris illustribus*' und '*De rebus memorandis*' verbreitet er Wissen über die Antike und gibt Vorbilder biographischen Darstellens. In dem philosophischen Gespräch '*De contemptu mundi*', das seine Gewissenskämpfe enthält und sein tiefstes Werk ist, läßt er den antiken Dialog aufleben. In heftigen Befehdungen persönlicher und philosophischer Gegner bildet er nach antikem Vorbild die Form der „Invective“. Seine '*Africa*' ist ein Epos auf antike Art, seine '*Epistolae metricae*', wahrhaft persönliche Dichtungen, eifern dem Horaz nach, sein '*Carmen bucolicum*' vereinigt zwölf allegorisierende

Hirtendichtungen. Von alledem gingen formal und inhaltlich mächtige Anregungen aus und griffen sofort, von der damals gemeinsamen Sprache aller Gebildeten und der gesamten Wissenschaft getragen, über die italienischen Grenzen hinaus. Die größte Wirkung aber erreichte Petrarca durch seine sehr zahlreichen Briefe (die *Epistolae de rebus familiaribus*, *Ep. seniles*, *Ep. variae* und *Ep. sine titulo*), die bei aller Intimität doch durchweg für die Öffentlichkeit bestimmte Kunstwerke waren und wohl alle Gegenstände der Zeit, sehr stark auch die Probleme der Politik, des Nationalismus und des irdischen Ruhmes, behandelten.

In gleicher Richtung wirkte Petrarca jüngerer, kindlicherer und ihm geradezu demütig ergebener Freund Giovanni Boccaccio (1313—1375). Auch Boccaccio hat als italienischer Dichter, vor allem mit seiner genialen Novellensammlung, dem 'Dekameron', das als irdische Komödie den Vergleich mit Dantes himmlischer, als Prosakunstwerk den Vergleich mit Petrarca's *'Canzoniere'* aushält, doch auch mit mehreren anderen Dichtungen, erst in dem Jahrhundert nach seinem Tode und später Wirkung über Italien hinaus erhalten. Auch seine Weltbedeutung lag zuerst auf humanistischem Gebiet. Seine Sammelwerke *De genealogiis Deorum gentilium*, *De claris mulieribus*, *De casibus virorum illustrium*, *De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liberi*, diese gelehrten Aufspeicherungen boten nicht den subjektivistischen Reiz der Lateinschriften Petrarca's, reichten aber dem Inhalt und der Form nach antike Nahrung. Auch lenkte Boccaccio als Erster die Aufmerksamkeit auf das Griechische.

Petrarca und Boccaccio waren gleichzeitig große Humanisten und große Dichter in italienischer Sprache, wobei ihren italienischen Dichtungen ihre humanistische Bildung formal und inhaltlich zugute kam. Es ist eine Eigentümlichkeit der italienischen Literatur, daß nach dem Tode dieser beiden Beginner eine fast hundert Jahre währende Spaltung ein-

trat: die Humanisten beschränkten sich fast durchweg auf lateinische Veröffentlichungen; die italienische Dichtung blieb als Volksdichtung nicht auf der geistigen Höhe der Zeit. Zur Blüte der italienischen Renaissancedichtung kam es erst, als sich Volkspoesie und Humanismus wieder zusammenfanden. Die humanistischen Nachfolger Petrarca's und Boccaccio's bildeten bald einen ausgedehnten und mächtigen Literatenstand, sie gelangten in hohe Lehramter und politische Stellungen. Coluccio Salutati (1331—1406) wurde Kanzler der Florentinischen Republik; Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380 bis 1459), dessen 'Facetien', eine höchst indezente Anekdotensammlung, Welt-ruhm erlangten, stand ein halbes Jahrhundert im Dienst der päpstlichen Kurie; Enea Silvio Piccolomini (1405—64), als Jüngling Dichter der Liebeserzählung 'Euryalus und Lucrezia', erlangte als Papst Pius II. die höchste Kirchenwürde. Die Gesamtheit der italienischen Humanisten hat äußerlich keine Kirchenbefehdung geübt. Innerlich aber, durch Auffindung und Auslegung antiker Werke, durch Nachahmung antiker Formen und Anschauungen in eigenen Schriften, haben sie den mittelalterlichen Glauben zersetzt. In Italien brachte die Gesamtheit ihres Wirkens die von antiker Sinnlichkeit erfüllte Renaissancekunst und -poesie hervor. Nach Deutschland hinüber trugen sie, teils unmittelbar, teils mittelbar, mehr noch als die im eigentlich literarischen Sinn fruchtbaren ästhetischen Anregungen, ihre Wissenschaft der Philologie, die hier die Richtung zur Bibelforschung nahm.

Im Jahre 1356 kam Petrarca als Gesandter der Visconti nach Prag. Schon vorher hatte er mit Kaiser Karl IV. persönliche und berufliche Berührungen gehabt. Und der von Petrarca verherrlichte römische Rebell und Volkstribun Cola di Rienzi, in dem sich christliche und humanistische Ideale phantastisch mischten, war schon 1350 in Prag gewesen. Gelehrte Männer der kaiserlichen Umgebung empfingen den größten Eindruck von diesen ersten Berührungen mit dem Hu-

anismus. Johann von Neumarkt, im Anfang Notar am Prager Hofe, seit den fünfziger Jahren kaiserlicher Kanzler und seit 1364 Bischof von Olmütz, nannte sich Petrarca gegenüber einen „schäbigen Schulmeister“ und suchte ihn (noch höchst ungeschickt) in Briefen und amtlichen Schreiben nachzuahmen. Die Sammlung seiner Briefe erlangte als „Handbuch der Kanzlei Karls IV.“ großes Ansehen; man kann sie als erstes Humanistenwerk Deutschlands betrachten. Als aber Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst, im Jahre 1442 in die dt. Reichskanzlei eintrat, war von einem dt. Humanismus doch noch wenig zu spüren. Piccolomini, der nach Voigts Worten „unter den Deutschen der eigentliche Apostel des Humanismus“ wurde, schilt mit südlicher Emphase in manchem Brief auf die dt. Barbarei. Die ersten im 14. Jh. gegründeten dt. Universitäten (Prag, Wien, Heidelberg, Köln, Erfurt) dienten der mittelalterlichen Wissenschaft und nicht dem Humanismus. Doch seit 1454 hielt Georg Peuerbach und gleich nach ihm Regiomontanus (Johannes Müller), der Mathematiker und Astronom, humanistische Vorlesungen über die antiken Dichter an der Universität Wien, und seit 1485 wirkte mit besonderem Eifer an verschiedenen Hochschulen und zuletzt ebenfalls in Wien Conrad Celtis für die vertiefte Auffassung der Antike. Seit den sechziger Jahren des 15. Jhs. entstanden auch Übersetzungen berühmter italienischer Humanistenwerke. Niklas von Wyl übertrug aus Petrarca, Poggio und Piccolomini, Heinrich Steinhöwel übersetzte Boccaccios *‘De claris mulieribus’*. Auch Boccaccios dichterisches und italienisches Hauptwerk, das *‘Dekameron’*, wurde um 1460 von dem Nürnberger Arigo verdeutscht. Doch waren es durchaus die lateinischen Werke der italienischen Humanisten, die damals wesentlichste Wirkung auf Deutschland taten. An ihnen fand man Vorbilder der literarischen Gattungen — Rede, Brief, Polemik, Dialog, Satire —, die der Reformation zu Waffnen werden sollten. Das später als Lob der Thorheit verdeutschte *‘En-*

comion Moriae’ (1509) des Erasmus von Rotterdam, die gegen Mönchslatein und Mönchsgesinnung gerichteten *‘Epistolae obscurorum virorum’*, an denen Ulrich von Hutten mitarbeitete, Huttens eigene lateinische wie dt. Schriften und auch die Flugschriften Luthers sind mehr oder minder dem italienischen Humanismus verpflichtet. Aber, wie gesagt, seine größte Wirkung hat dieser Humanismus weniger in literarischer als in philologischer Hinsicht getan. Die philologischen Arbeiten des Erasmus und Reuchlins und im letzten die dt. Lutherbibel stehen in italienischer Schuld.

K. Burdach *Reformation, Renaissance, Humanismus* 1918. V. Klemperer *Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance* („Romanische Sonderart“, Stück 11). G. Voigt *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus* 1893². — Ausführliche bibliographische Angaben in den Anmerkungen zu Kap. 8 u. 9 von W. Scherer *Geschichte der deutschen Literatur* („Der Humanismus“ u. „Reformation u. Renaissance“).

§ 7. Die französische Reformationsbewegung fand ihren Ausdruck im Calvinismus. In Frankreich aufs äußerste bedrängt, machte er Genf zu seiner Burg und Hauptstadt. Im südwestlichen Deutschland fand er Verbreitung. Seinen Kirchengesang bildeten die Psalmen, und die dt. Reformierten übertrugen die französischen Psalmenübersetzungen Clément Marots so getreu als möglich ins Deutsche. Sie hielten sich auch an die Genfer Melodien. Paul Schede gab 1572 eine teilweise, Ambrosius Lobwasser im Jahr darauf eine vollständige Übersetzung. Marot (1496—1544), der auf solche Weise eine wesentliche Rolle in der dt. Literatur spielt, ist eine eigentümliche und ungemein bedeutsame Übergangserscheinung in der französischen Dichtung. Er bewegte sich noch ganz in den lyrischen Formen und Spielereien des MA.s, aber er tat es, von der Renaissance gestreift, mit einer Grazie sondergleichen. So kam es, daß die französischen Renaissance-dichter und Kritiker, die den *épiceries*, den „Pfefferküchereien“ der mittelalterlichen Lyrik unbarmherzig den Garaus machte, Clément

Marot nicht nur gelten ließen, sondern verherrlichten. Er wurde später, als man sich ganz vom MA. abkehrte, geradezu eine allegorische Gestalt, gewissermaßen die mittelalterliche Lyrik schlechthin. Man sagt noch heute in Frankreich *style marotique*, wenn man graziös-mittelalterliches Versspiel überhaupt meint. Wie dieser lebensfreudige Mensch mit dem mehr zierlichen als tiefen Geist sich dem Calvinismus zuwenden konnte — er hielt es denn in Genf, wo er Anstoß erregte, auch nur kurze Zeit aus — bleibt ein psychologisches Rätsel. Seine anmutige Art übertrug sich auf seine Psalmen-Übersetzungen, die vielfach mehr heiteren Liedern als tiefersten Gesängen gleichen. In den Verdeutschungen aber ist von der Liebenswürdigkeit des französischen Vorbildes kaum etwas zu spüren.

Wie ein Kind nimmt sich Marot neben einem andern Vorläufer der französischen Renaissance aus, neben dem ungeheuren und ungeheuerlichen François Rabelais (1494 bis etwa 1553). Rabelais ist einer der größten, wahrscheinlich der sprachschöpferischste, sicher der ungeschlachteste Dichter Frankreichs. Er war ein leidenschaftlicher und gebildeter Humanist, er trug den ganzen Freiheitsdrang, die ganze freudige Diesseitigkeit des Renaissance-menschen in sich, derart daß er dem calvinistischen Zwang so abgeneigt war, wie dem katholischen; aber er steckte bei alledem tief in Mittelalterlichkeit und blieb bis zuletzt, obwohl er früh aus dem Kloster ins weltliche Leben trat, ein ungeschliffener Mönch. Sehr vieles vom Wesen der täppischen Volksriesen, die er zu seinem Helden macht, lag in ihm selber. Er gab (wahrscheinlich) ein derbkomisches Volksbuch *Les grandes et inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua* im Jahre 1532 heraus. Er brachte im selben Jahr als ein ganz eigenes Werk den *Pantagruel*; hier schilderte er Gargantuas Sohn, und nun wuchs aus der komischen Märchenhandlung, vielmehr unter ihrem Schleier, ein gewaltiger Zeit- und Bildungsroman. Ein zu gewaltiger für das schwache Fundament des Volksbuches, weswegen dann Rabelais 1544

von sich aus einen neuen und eigenen *Gargantua* (das jetzige erste Buch des ganzen Werkes) erscheinen ließ. Ein drittes Buch folgte 1546, ein viertes teilweise 1548, ganz 1552. Das fünfte und letzte Buch wurde erst nach Rabelais' Tode 1562 und 1564 veröffentlicht und stammt wohl nicht ganz von ihm. Der unermeßliche Reichtum des Werkes an Komik, an Satire, an Zeitideen und -idealen, dazu auch das Wunder seiner Sprache, die unvergleichlich ist an Originalität, und Wucht, an kühner, bald schöner, bald abgeschmackter Neuerung, an Verwertung aller Gegebenheiten und Möglichkeiten, an Regellosigkeit: alles das wirkte ungemein auf Johann Fischart, den bedeutendsten dt. Satiriker des 16. Jhs. auf protestantischer Seite. Fischart ist zugleich Übersetzer, Nachahmer und Übertreiber Rabelais', und auch wo er ganz selbständig schafft, spürt man sein nahes und halbwegs kongeniales Verhältnis zu dem Franzosen. In 'Aller Praktik Großmutter' (1572), in der 'Geschichtklitterung von Gargantua' (1575) und im 'Catalogus catalogorum' (1590) ist er Rabelais eng gefolgt. Fischart schöpfte und übertrug auch sonst gern aus zeitgenössischen Franzosen in seinem Kampf für die protestantische Sache.

Bedeutend Marot und Rabelais somit die hauptsächlichen (nicht einzigen) französischen Helfer des dt. Protestantismus, so ist außerhalb des Bereiches der Geisteskämpfe mancherlei Erzählendes und Unterhaltendes aus Frankreich nach Deutschland gedrunken. Zwischen 1527 und 39 wurden die Volksromane von der schönen Magelone, dem Riesen Fierabras, den Heimonskindern, dem Kaiser Oktavianus, dem Ritter Galmy aus dem Französischen übersetzt. Und auch die berühmteste Ritter-, Liebes- und Abenteuerdichtung des 16. Jhs., der '*Amadis von Gallien*', der von 1569—1595 in 24 Büchern deutsch erschien, muß für Deutschland wohl trotz des spanisch-portugiesischen Ursprungs zu einem wesentlichen Teil auf das französische Konto gesetzt werden. Denn nicht nur geht ja der gesamte Roman letzthin auf die französi-

sche Artusdichtung des MA.s zurück, sondern die Vorlage des Frankfurter Übersetzers und Verlegers Sigmund Feyerabend wurde durch Nicolas d'Herberay des Essarts' französische und in wesentlichen Punkten selbständige Fassung gebildet. (Deren erstes Buch war 1540 erschienen.) Bei der außerordentlichen Bedeutung, die der 'Amadis' für das dt. Publikum und auch für die dt. Romanautoren besaß, ist es wichtig, hier Frankreich zu geben, was Frankreichs ist. Man ist gewohnt, den 'Amadis' ganz zum spanischen Anteil an der dt. Literatur zu rechnen. Das ist nur halb richtig. Hier liegt in hohem Maße der Fall vor, der in der ersten Hälfte des 17. Jhs. der übliche ist: daß Frankreich das Geistesgut anderer romanischer Länder an Deutschland übermittelt, aber sein eigenes Wesen dabei doch auch entschieden ins Spiel bringt.

H. Morf *Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance 1914*² (mit reicher Bibliographie).

§ 8. Auf dramatischem Gebiet ist Einfluß der Romania vielfältig zu spüren; aber selten wird mit Genauigkeit anzugeben sein, was etwa der Antike unmittelbar, was den Humanisten, was dem französischen Drama und was italienischen und französischen Novellen- und Schwankmotiven zu danken ist. Mehrere dieser Elemente fließen oft ineinander. In den Fastnachtsspielen und in den ersten Dramen des Hans Sachs sind aus dem 'Decameron' Motive zu finden, und wenn am Ende des 16. Jhs. sein Fortsetzer Jakob Ayrer sich dem neuen englischen Einfluß überläßt, so sind ihm die Novellen Boccaccios und Bandellos und die französische Melusine doch höchst willkommen. Reuchlins von Heidelberger Studenten im Januar 1497 aufgeführter lateinischer 'Henno' ist eine Terenzianische Komödie, der Antike unmittelbar und den Humanisten verpflichtet; aber sein wesentlicher Inhalt ist der besten und berühmtesten französischen Farce, dem 'Avocat Pathelin', nachgebildet. In einer wenig späteren Luzerner Handschrift findet sich Reuchlins Stück (von dem modernen Herausgeber 'Der kluge

Knecht' betitelt) als dt. Fastnachtsspiel wieder. In biblischen Dramen mischen sich Elemente des Mysterienspiels mit Nachahmungen antiker Technik. (Man hat analoge Entwicklungen in Frankreich.) Wenn das Drama unmittelbar in den Kampf der Konfessionen eingreift, spielt trotz des Lateins und der Akteinteilung die mittelalterliche besonders bei den Franzosen ausgebildete Technik eine beherrschende Rolle. In dem gegen Luther gerichteten Schmähstück des Magisters Johann Hasenberg, dem '*Ludus ludentem Luderum*' *ludens* von 1530 tritt *Religio* in Begleitung der *Spes* auf, und *Haeresis* mit ihren Zofen *Seditio* und *Corruptio Scripturae*. Das ist durchaus die Art der Moralitäten und Sottien. So hat Pierre Gringore zur Fastnacht 1512 dramatisch seinen König gegen den Papst verteidigt, den er von Simonie und Hypocrisie begleitet auftreten ließ. Mit dem für Luther kämpfenden '*Pammachius*' suchte Naogeorgus 1538 in einem humanistischen Schuldrama „die Entwicklung der Kirche im Laufe eines Jahrtausends“ zu umfassen, und es fehlte weder an der Hölle noch am Auftreten des Heilands. Das aber war die Art der Mysterienspiele. Und der '*Pammachius*' erschien bereits ein Jahr später in dt. gereimter Übersetzung von Justus Menius, und in der Vorrede hieß es, er solle „nicht allein gelesen, sondern auch geschaut werden“ (Creizenach II, 132 und III, 278). Diese wenigen Beispiele zeigen, in welcher Verflochtenheit auf dem gesamten dramatischen Gebiet romanische Einflüsse wirkten.

W. Creizenach *Geschichte des neueren Dramas* Bd. II, III, IV (Bd. III in der Neubearbeitung von Adalbert Hämel, 1923).

III. Das 17. Jahrhundert. § 9. Fast allein herrschend über die dt. Literatur des MA.s, sehr stark zurückgedrängt vom italienischen Geist während der Renaissance- und Reformationsepoche, gewinnt der französische Einfluß während des 17. Jhs. erneut starke Bedeutung. In den ersten Jahrzehnten muß er sich aber mit Italien und Spanien in die Macht teilen, und manchmal ist es kaum zu

sagen, welcher der drei Literaturen Deutschland entschiedener verpflichtet sei. Später tritt das Vorherrschen Frankreichs deutlich zutage. Wenn es freilich am Ende dieses Jahrhunderts mit seiner klassischen Dichtung eine unbedingte und jahrzehntelang unangetastete Despotie auszuüben beginnt, so hat es in eben diese klassische Dichtung alles aufgenommen, was es von Italienern und Spaniern lernen und sich assimilieren konnte.

Auch scheint in einem rein geistigen Sinn das 17. Jh. als Epoche ebendort aufzuhören, wo der französische Einfluß autonom wird; oder vorsichtiger gesagt, denn ein Zeitpunkt läßt sich nicht fixieren, es scheint in dem Maße seine Eigenart zu verlieren, als der französische Einfluß selbständiger wird: denn er bedeutet die Überwindung der gegenreformatorischen Strömung und eine Hinwendung zu Rationalismus und Aufklärung. Unter diesem Gesichtspunkt ist für das 17. Jh. von den romanischen Einflüssen auf Deutschland keiner wichtiger als der spanische. Obwohl das spanische Element kaum jemals allein, sondern fast immer mit dem italienischen und dem französischen verknüpft wirksam ist, und obwohl es quantitativ dem französischen und italienischen Element nachsteht, könnte man fast mit einiger Stilisierung von einer spanischen Epoche der deutschen Literatur reden.

V. Klemperer: „*Gibt es eine spanische Renaissance?*“ Logos 1927.

§ 10. Die Renaissance dichter Frankreichs brachen völlig mit der mittelalterlichen Kunstübung ihres Landes. Wie sehr sie dabei in die Schule der Italiener gingen, das beweist ihr berühmtes Programm und Manifest, die von Joachim Du Bellay 1549 verfaßte *‘Deffence et Illustration de la langue francoyse’*. Es ist in wesentlichen Punkten Sperone Speronis *‘Dialogo delle lingue’* nachgebildet. Man muß sich das vor Augen halten, wenn man vom Einfluß französischer Renaissance dichtung auf Deutschland redet. Und dennoch ist es französische Renaissance dichtung; denn ein heißester Patriotismus und Nationalismus hat bei diesen Dichtern alles Übernommene wirklich französisiert. Mutatis

mutandis, und mit gehörigen Abstrichen schon deshalb, weil der Deutsche dem französischen Vorbild an eigentlich dichterischer Kraft weit unterlegen war, darf man die Stelle, die Ronsard in der französischen Literatur einnimmt, Martin Opitz in der dt. anweisen. Er hat schulbildend gewirkt, und sein *‘Buch von der deutschen Poeterei’* aus dem Jahre 1624 ist ein Gesetzbuch der dt. Dichtung des Jhs. geworden. Es lehnt sich an die Renaissancepoetik der Franzosen, und symbolisch für seine ganze Haltung ist die Befürwortung des Alexandriners, eines Verses, der aus dem Wesen der französischen Sprache und Geistigkeit geboren ist und sich der dt. Sprache und Geistigkeit schlecht anpaßt. Es ist auch nicht zu viel gesagt und gründlich belegt, wenn Virgile Rossel erklärt, daß Opitz „bis in die kleinsten Einzelheiten seinem geliebten Meister Ronsard Folgschaft geleistet“ habe, als Theoretiker wie in den eigenen wenig selbständigen Dichtungen. Aber man lese, mit welchen Worten Georg Rudolf Weckherlin, der noch vor Opitz mit starkem dichterischen Können auf französische Renaissance-Art dichtete, das Plejade-Manifest Du Bellays rühmt; es „klinge wie jene schönen Klinggedichte, die eine so gelehrte und anmutige Erfindung der Italiener, und wofür Petrarca, mit einigen anderen Italienern, dir als Muster diene“. Der italienische Einfluß ist bei den dt. Dichtern dieser Zeit vom französischen nicht zu trennen; er wirkt durch den französischen hindurch und neben ihm und oft auch selbständig. So analysiert etwa Souvageol eines der „nach Ronsards Muster geordneten Gedichte“ Weckherlins in den *‘Oden und Gesängen’* von 1618 derart, daß ein Stück davon nach Ronsard, ein anderes nach Malherbe, ein Mittelstück aber ganz nach Petrarca geformt sei. Dennoch, und trotzdem die dt. Sprachgesellschaften der Epoche sich fast mehr nach der seit 1587 bestehenden Florentinischen *Accademia della Crusca* als nach französischen Vorbildern richteten — die *Académie française* ist erst 1634 entstanden —, dennoch möchte ich Max von Waldberg nicht oder doch nur sehr be-

dingt beipflichten, wenn er „die dt. Kunstlyrik bis zur zweiten Hälfte des 17. Jhs. hauptsächlich von Italien abhängig“ nennt und erst dann den „allerdings vorbereiteten Einfluß der rheinischen Nachbarn“ dominieren läßt. Ich nannte die Einführung des Alexandriners ein symbolisches Faktum: tatsächlich muß man doch wohl in Frankreich die Hauptmittlerin und Anregerin aller romanischen Renaissancekunst überhaupt für Deutschland sehen.

Aber freilich, hinter dieser Renaissancekunst, und nicht nur hinter ihrer Lyrik, steht für die gesamte Romania, für die zeitgenössische Dichtung der Italiener, für Frankreich und Spanien die eine überragende und durch alles andere hindurch spürbare Gestalt Petrarca. Doch nicht die des ganzen Petrarca. Der große Humanist hat früher gewirkt, und der große Dichter wirkte nicht überall und nicht in erster Linie durch seine wahrhafte Größe. Sie besteht darin, daß sein 'Canzoniere' zuerst in der modernen (der vom Christentum geprägten) Literatur die Frau als ein menschlich Ganzes und die Liebe als ein menschlich Ganzes behandelt. Vor Petrarca gibt es unter der Einwirkung christlichen Denkens nur zweierlei. Es wird, froh oder reuig, von niederer Sinnlichkeit und von der Frau als der Verführerin, der Dirne, dem Übel schlechthin gehandelt; oder es wird von himmlischer Liebe und von der Frau als einer geschlechtslosen Heiligen gesungen. Auch die Dame der Troubadour-Canzonen ist eine überirdische Gestalt, wenn auch nur das Zerrbild einer Heiligen, das dann im *dolce stil nuovo* der Italiener, durch Dante insbesondere, geläutert wird. Petrarca als erster moderner Mensch sieht in Laura beides: die Geliebte und die Heilige, und alle menschlichen Liebesgefühle, geistige und sinnliche, und der christliche Zwiespalt beider, sind in seinen Versen enthalten, die er (als Schüler der Provenzalen) in reinste Formen goß. Aber der geniale Inhalt seiner Verse ist oft nur sehr unvollkommen nachgeahmt worden — er war ja als ein vollkommen subjektiv geprägter überhaupt kaum nachahmbar —,

und die Form allein, erkaltend, oft zum Klischee erstarrend, öfter noch in Übertreibung und Verzerrung, hat als Petrarkismus ungeheure Wirkung getan. Ein Schwarm von Petrarkisten durchzieht die ganze italienische Hochrenaissance — hier ist Kardinal Bembo der Meister polierter Formen —, ein Schwarm von Petrarkisten taucht unter den Spaniern und den Franzosen auf, und diese vielköpfige Gesamtheit, zu der die Nationen ihre spezifische Eigenart beisteuern, wirkt nun überall auf die dt. Lyrik des 17. Jhs., auf Zinkgref und Fleming, auf die schlessische, die Königsberger, die Nürnberger Dichtergruppe.

Joachim du Bellay *La deffence et illustration de la langue francoyse*; Ausgabe E. Lommatzsch (Romanische Texte H. 2) 1920. Virgile Rossel *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* 1897. H. Souvage *ol Petrarca in der deutschen Lyrik des 17. Jhs.* Diss. Leipz. 1911. M. v. Waldberg *Die deutsche Renaissance-lyrik* 1888.

§ 11. Doch es ist nicht entfernt alles gesagt, wenn man nur von einem Einfluß Petrarca auf die Lyrik im eigentlichen und engeren Sinne spricht. Auch weite Gebiete des Epischen und Dramatischen sind ihm verpflichtet. (Ganz abgesehen davon, daß seine Sprach- und Bildform buchstäblich überall anzutreffen ist. Wenn etwa Tobias Hübner zwischen 1619 und 1640 das berühmte und seines Schwulstes wegen berühmte Hauptwerk des Franzosen Du Bartas: *La Semaine ou Création du Monde* [1578] ins Deutsche überträgt, so steht auch hier hinter dem Deutschen wie hinter dem Franzosen ein oft verzerrter Petrarca.)

Zeiten der Überkultur haben schon in der Antike eine Sehnsucht nach primitiveren Zuständen, Sehnsucht des Städters nach Natur und Landleben erzeugt, und von seiner Sehnsucht geleitet, zugleich auch von seiner Unkenntnis wirklicher Naturzustände verführt, malte sich der übersättigte Kulturmensch ein ländliches Paradies aus, worin angenehm gepflegte und parfümierte Schäfer und Schäferinnen, von wohlgewaschenen Lämmern umgeben, ein zierliches und ver-

liebes Leben führen, auch mancherlei Liebesabenteuer mit Gottheiten und Fabelwesen, Nymphen und Faunen bestehen. Selbst wenn es hierbei tragisch zuzuging, wurde die Tragik doch immer ins genußreich Elegische, in ein sanft tröstendes Spiel abgemildert. Auch für die Bezirke der pastoralen Dichtung ist Petrarca der moderne Beginner, durch seine lateinischen Gedichte, durch die Schwärmerei seiner lateinischen Briefe und wiederum durch die Musik und Liebesfülle seines 'Canzoniere'. Daneben hat hier vor allem Boccaccio, besonders sein 'Ameto' und das 'Ninfale Fiesolano', anregend gewirkt. Die Schäferdichtung wurde zum verdurchflochtenen Prosaroman, wurde in Epos und Bühnenspiel ausgesponnen, und aus dem Pastoral-drama, worin Liebeslied und Hirtenflöte von Anbeginn und naturgemäß eine große Rolle spielten, erwuchs schließlich die Oper, als man sich mit den Chören und der Musik des antiken Dramas zu beschäftigen begann. Was hier in einen Satz gedrängt ist, faßt eine jahrhundertelange und vielfältige Entwicklung zusammen. Epochale Daten auf diesem weiten Wege sind innerhalb der italienischen Literatur die folgenden: Zuerst das Erscheinen der 'Arcadia', eines Hirtenromans in Prosa, mit eingelegten Gedichten, den der Neapolitaner Jacopo Sannazaro 1502 im Druck erscheinen ließ, wohl etliche 20 Jahre, nachdem er das Werk vollendet hatte. Sodann Torquato Tassos Pastoral-drama 'Aminta' vom Jahre 1573, das Meisterstück dieser an sich fragwürdigen und gefährlichen Gattung. Ihre Gefahr liegt in ihrer Parfümtheit, in der Neigung zum Unechten also; echt zu werden vermag sie nur durch die Wahrheit und Tiefe der Sehnsucht, die den Dichter zu ihr hinführt. Sie ist nirgends so echt und tief wie bei dem unglücklichen und genialen Tasso, der in allen Punkten dem Petrarca verwandt und ebenbürtig, aber im Kern seines Wesens so krank war wie dieser gesund, und von der stickigen Luft der Gegenreformation so beklommen, wie Petrarka erfrischt vom ersten Anhauch

der Renaissance. Battista Guarinis 'Pastor fido', der 1590 den 'Aminta' zu überbieten strebte, ist längst nicht ein so reines und tiefes, dafür ein um so künstlicheres und effektvolleres Werk, und als solches hat es denn fast noch größere internationale Wirkung getan als Tassos feineres und schlichteres Spiel. Eine vielgerühmte dt. metrische Übersetzung schuf Hofmann von Hofmannswaldau zwischen 1652 und 1659, und der Franzosenschüler Gottsched bildete noch 1741 seine 'Atalanta' nach dem 'Pastor fido'. Als erste eigentliche und ganz ausgebildete Oper pflegt man Ottaviano Rinuccinis 'Dafne' anzusprechen, die 1594 in Florenz zur Aufführung kam und, von Opitz übersetzt und vertont von Heinrich Schütz, im J. 1627 als erste italienische Oper in Deutschland gespielt wurde. Die reichste und üppigste Nachkommenschaft erblühte ihr an den dt. Höfen, in Wien, in München und Dresden. Wo in der dt. Dichtung des 17. Jhs. italienischer Einfluß wirkt, da besteht er zumeist in einem oft nur gewaltsam zu lösenden Geflecht, in einem oft völligen Zusammenklingen aus Tönen Petrarcas, Sannazaros, Tassos, Guarinis und der italienischen Oper. (Und selten geht es ohne gleichzeitige Beimischungen französischer und spanischer Elemente ab.)

Es ist aber ein Petrarkist zu nennen, der wahrscheinlich stärker und sicher verderblicher gewirkt hat als alle anderen: der Neapolitaner Giambattista Marini. Unter dem Stoß der von Spanien vortragenen Gegenreformation, die in Italien auf ein geschwächtes Volk prallte, war hier die Renaissance erlegen, und ihr Sterbelied klingt deutlich aus den schönsten Oktaven der 'Gerusalemme liberata'. Marinis Kunstübung, die man vielfach als eine Übersteigerung, Veräußerlichung und Vergrößerung der Tassoschen Kunst ansprechen kann, und die sich zu ihr verhält wie ein geschminkter und geputzter Leichnam zu einem in Schönheit lebenden Menschen, insbesondere das zusammengestückelte und aufgeschwellte Epos 'Adone' vom J. 1623, ist reich an opernhafte und herzlos sinnlichen Elementen, an frappierenden Klängen, überraschenden Wen-

dungen, schwülstigen Bildern, spitzfindigen Vergleichen; sie ist tödlich arm an Seele. In ganz Europa hat der „Marinismus“ vergiftend gewirkt, und in Deutschland zeigt vor allem die zweite schlesische Dichterschule, Hofmanns von Hofmannswaldau und Lohensteins Werk, die Spuren seines Einflusses. Noch 1715, als der französische Einfluß schon fast allein maßgebend war, übersetzte B. H. Brockes Marinis '*Strage de gli Innocenti*' als „verteutschten betlehemitischen Kindermord“. Es ist sehr lehrreich zu beobachten, wie die Diminutiva, die Verzärtelungen und Preziositäten des Italieners in den französisierenden Alexandriner eingetaucht werden, wie das französische Stilelement neben dem italienischen wirksam ist. So bediente sich auch schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jhs. Diederich von dem Werder des Alexandriners, als er die Epen Tassos und Ariostos (den 'Glücklichen Heerzug in 'das heilige Land' 1625, die 'Historia vom rasenden Roland' 1636) übertrug.

K. Borinski *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland* 1886. L. Olshki Guarinis '*Pastor fido*' in Deutschland 1908.

§ 12. Sehr viel Spanisches steckt in Marins dekadenter Formkunst, womit denn zusammenhängt, daß gerade die zweite schlesische Dichterschule (neben den Pegnitzschäfern) auch spanischem Einfluß besonders willig offenstand. Hier ist der Punkt, von dem aus die spanischen Beziehungen zu Deutschland in Zusammenfassung und für sich zu betrachten sind. Es ist der Zeitpunkt, in dem das spanische Imperium seine höchste Weltgeltung erreicht hat und an der Schwelle des Niedergangs steht, in dem es mit seiner politischen und militärischen Macht seine Bräuche, seine Sprache und die Werke seiner zur vollen Reife entwickelten Literatur über den Kontinent ausbreitet.

Von vier schicksalhaften Momenten des spanischen Charakters und der spanischen Entwicklung hat Ludwig Pfandl, dem wir die modernste und sorgfältigste Geschichte der spanischen Literatur verdanken, drei sehr treffend betont, das

vierte aber teils unberücksichtigt gelassen, teils mit offenbarem Unrecht bestritten. Im unmittelbaren Nebeneinander eines äußersten Idealismus und äußersten Realismus — „Spanien ist entweder der Don Quijote oder Sancho Panza“ schreibt er einleitend — liegt für ihn die Grundeigenschaft des spanischen Volkscharakters. Drittes Moment bildet das katholische Christentum, das im jahrhundertelangen Kampf mit den Mauren zu ebenso mystischer Glut wie fanatischer Starrheit gesteigert wurde; es beherrscht das Volk in seinem Realismus nicht weniger als in seinem Idealismus. Und mit diesem absoluten Dominieren des dogmatischen Katholizismus hängt nun zusammen, was im guten und bösen zum Schicksal Spaniens in der Moderne wurde: es hat eine eigentliche Renaissance niemals erlebt. Es hat seine Literatur an den antiken und weit mehr noch, in überwiegender Maße sogar, an den italienischen Kunstformen teilnehmen und so zu höchster Blüte gedeihen lassen, aber die befreienden Kerngedanken der Renaissance konnte es nicht in sich aufnehmen, eine wirkliche „Wiedergeburt“ erlebte es nicht. Es blieb im Kern unverändert es lebte bruchloser als die übrigen Kulturvölker, aber auch ohne deren Entwicklung. Daraus folgte zu Spaniens Gunsten eine ungeschwächtere oder unvermischtere Originalität seiner Kunst und eine gesammelte politische Stoßkraft in dem Augenblick, da das übrige Europa sich in schwerer Wirrnis befand. Daraus folgte aber auch zu seinem nie wieder gut zu machenden Schaden, daß es diese Stoßkraft gegen die Entwicklung des menschlichen Geistes richtete, daß es bei aller Genialität seiner Hervorbringungen im ganzen doch nur als Hemmung in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt wirkte. Die Hemmung wurde überwunden, und Spaniens Rolle war ausgespielt. Man hat für seinen raschen und völligen Niedergang viele triftige Gründe realer Natur gefunden: der eigentliche und tiefste Grund liegt darin, daß Spanien ohne Renaissance geblieben ist. So ist denn, was von seiner Literatur Weltwirkung

übt, auf einen vergangenen Zeitraum beschränkt. Im gleichen Sinn, in dem man die Literaturen der Griechen und Römer tot nennt, muß man auch die glänzende spanische Literatur eine tote nennen. Sie hat das 17. Jh. nicht überlebt. Während Italien nach dem Aufhören des spanischen Druckes langsam wieder aufstieg und neue große Schöpfungen hervorbrachte, blieb Spanien bis fast auf den heutigen Tag ein müdes, erschöpftes Land; seine moderne Dichtung ist fast durchweg schwacher Abglanz französischer Vorbilder. Wenn es in der jüngsten Zeit sich europäischem Denken annähert, und einige wesentliche Autoren von Weltbildung aufweist, so ist noch nicht zu übersehen, wie weit es neu zu erstehen und in seiner Erneuerung Originalität zu bewahren vermag. Auf die dt. Literatur hat Spanien bisher einzig durch die Werke seiner großen, mit dem 17. Jh. endenden Zeit gewirkt.

V. Klemperer: 'Gibt es eine spanische Renaissance?', Logos 1927.

Zuerst und z. T. schon gegen Ende des 15. Jhs. drangen Werke spanischer Theologen und Mystiker nach Deutschland; in den Zeiten der Gegenreformation gewannen sie starke Geltung. Die bedeutendste Gestalt des 16. Jhs. ist auf diesem Gebiete Santa Teresa de Jesús. Spanische Sitte, Politik und Weltanschauung wurden im 17. Jh. literarisch besonders durch die Schriften Baltasar Graciáns verbreitet, der Rektor des Jesuitenkollegs von Taragona war. Seine didaktischen und allegorischen Bücher wurden übersetzt und boten der dt. „Hofliteratur“ vielerlei Anregung. Sein sehr pessimistisches '*Oráculo manual y arte de prudencia*' ist durch Schopenhauers Übertragung in die Moderne hinübergerettet worden.

Auf epischem Gebiet ist es der Ritterroman '*Amadís de Gaula*', der zuerst hinüberdrang. Was hiervon auf Frankreichs Anteil kommt, wurde schon gesagt. Man hat im '*Amadís*' Motiv und Materie der mal. Ritterepik in volkstümlicher Klitterung vor sich: treueste Liebe, Heldentat, Abenteuer und Zauberwerk, Ver-

stiegenheit der Phantasie, Pathetik des Ausdrucks, wiederum aber auch ein großer Ernst dem mittelalterlichen Idealbilde gegenüber geben spanisches Gepräge.

Ein teilweise verwandtes Gepräge, die Richtung auf übersteigerten Idealismus, auf den Superlativ des Gefühls und der Sprache, auf ein Erstarren im gespreizt Erhabenen, erhielt der Renaissancestoff der Schäferdichtung, als er von Italien nach Spanien wanderte. Hier bildet die spanische '*Diana*' des Portugiesen Montemayor (vom J. 1542) die Fortentwicklung der '*Arcadia*'. Wieder jedoch hat auf Deutschland stärker und unmittelbarer als das spanische (und das italienische) Werk, Honoré d'Urfés französische '*Astrée*' gewirkt, die sich auf beide früheren Dichtungen stützt, aber dennoch mit großer Selbständigkeit ein Idealbild Frankreichs im beginnenden 17. Jh. zeichnet. '*Astrée*' ist in Deutschland nicht nur nachgedichtet, sondern buchstäblich in adliger Gesellschaft nachgespielt und nachgelebt worden. Schon 1619, ehe der Roman noch im Original gänzlich veröffentlicht war, erschien eine dt. Übersetzung, zehn Jahre später eine zweite, vollständigere. Freilich ist dabei wiederum zu berücksichtigen, daß die Franzosen ihrerseits bei den Spaniern in die Lehre gingen. „Spanien (schreibt H. Morf *Gesch. d. frz. Lit. im Zeitalter der Renaissance* S. 224) beherrscht im 16. Jh. die französische Romanliteratur und erschließt Frankreich mit *Amadís*, *Diana*, den *Guerres civiles de Grenade* und mit *Lazarillo de Tormes* die Quellen, aus denen der idealistische und der realistische Roman des 17. Jhs. fließen wird“.

Eine eigene Fortbildung des Schäferromans, seine Umbiegung ins Bürgerliche und Realistische bedeutet die 1645 erschienene '*Adriatische Rosemund*' Philipp von Zesens; der fruchtbare Autor hielt sich mit manchem anderen Werk an das Vorbild französischer Romanschriftsteller (Madeleine de Scudéry insbesondere), die ihrerseits auf den Wegen der '*Astrée*' fortgeschritten waren.

Mit den idealistischen Verstiegenheiten

des Ritterlichen und Schäferlichen, die oft ineinander verschmolzen, rechnete der größte spanische Dichter, Cervantes, in seinem *'Don Quijote'* ab. Er hätte das nicht vermocht, wenn er nicht selber manches vom Don Quijote in der eigenen Seele getragen hätte. Er war durchaus Spanier und hielt dem Hirtenroman und auch dem verlachten Ritterroman trotz der Verspottung liebevolle Treue. Aber er vereinigte die ganze spanische Eigenart in sich und fügte zum superlativischen Idealismus den superlativischen Realismus. Er stellte Sancho Panza neben den Ritter.

Wenn, literarisch gesehen, hinter Don Quijote der Ritter- und Schäferroman steht, so ist die Sancho Panza-Handlung von der pikaresken Literatur unterbaut, zu der Cervantes selber seine Schelmengeschichte *'Rinconete und Cortadillo'* beisteuerte. Die pikareske Erzählung zeigt mit äußerstem Realismus in Handlung und Sprache skrupellos lebensstüchtige Angehörige der niedersten Volksschichten, im Kampf ums Dasein, wobei alle Sympathie des Dichters auf Seiten des Schelmen steht, auch wenn der Schelmenstreich noch so verwerflich oder schmutzig ist. Das Leben des Lazarillo de Tormes machte den Anfang; Verfasser und Entstehungszeit sind unbekannt; die ältesten bekannten Ausgaben gehen auf das J. 1554 zurück. Der *'Lazarillo'* wurde 1617 zum erstenmal ins Deutsche übersetzt; aber schon 1615 gelangte Mateo Alemáns später entstandener *'Landstörtzer Gusman von Alfarache'* in die dt. Literatur. Andere Schelmenromane folgten. So viel Anregung Deutschland auch von den spanischen Hirten- und Ritterromanen und vom *'Don Quijote'* empfing, der zuerst 1621 in dt. Sprache auftauchte: der Schelmengeschichte ist es tiefer verpflichtet, denn an sie lehnt sich eine unserer bedeutendsten Romanschöpfungen überhaupt (und jedenfalls die bedeutendste Dichtung des 17. Jhs.), Grimmelshausens *'Simplicissimus'* vom J. 1668. In dieser Dichtung freilich ist aus den amoralischen Schelmennovellen ein mächtiger und ethisch tiefer Entwicklungsroman geworden. (Wobei aber wieder betont wer-

den muß, daß zu solcher Steigerung ins Versittlichende das aus französischer Quelle stammende Parzivalmotiv entscheidend beiträgt.) Auch Moscheroschs Anlehnungen an den Satiriker Quevedo bedeuten eine Bereicherung Deutschlands durch das realistische Spanien.

Man wird die besonders bei den späteren Schlesiern, aber auch sonst überall spürbare Beeinflussung der dt. Lyrik des 17. Jhs. durch die Spanier nicht ganz so sicher feststellen können, da sie sich nicht immer gänzlich von der italienischen Beeinflussung trennen läßt. Die Grenzen zwischen „Marinismus“ und „Gongorismus“ sind gleitend, zumal wo man den Abglanz dieser Richtungen in einer anderen Literatur betrachtet. Góngoras Lyrik bedeutet an sich nicht nur eine bloße Steigerung der Dichtart Marinis; die Gespreiztheit des Spaniers war dunkler, tiefer, geistiger und unsinnlicher als die des Italieners.

Eine unmittelbare Einwirkung der spanischen Dramatik, die in Lope de Vega und Calderón de la Barca ihre Gipfelpunkte erreichte, ist im 17. Jh. wenig zu spüren. In Harsdörffers *'Frauenzimmergesprächspiele'* wurden 1644 zwei Stücke Lopes: *La Escolástica celosa* und *La Fuerza lastimosa* mit eingeflochten. Aus der Überfülle des spanischen Theaters hat erst die dt. Romantik reichlich geschöpft.

Aber da lag es wesentlich anders. Im 17. Jh. war die dt. Literatur dem italien. Einfluß, wo immer sie ihn erlitt, fast hilflos ausgeliefert; im Zeitalter der Klassik und Romantik hat sie am fremden Stoff frei schaffend ihre schöpferische Gestaltungskraft bewährt.

L. Pfandl *Spanische Literaturgeschichte*. Erster Band. 1923. James Fitzmaurice-Kelly *Geschichte d. spanischen Literatur*. Ed. A. Hämel 1925 (mit reicher von Hämel beigefügter Bibliographie). K. Borinski *Baliharas Gracian und die Hofliteratur in Deutschland* 1894. H. Rausse *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland* 1908. A. Schneider *Spaniens Anteil an der deutschen Literatur d. 16. u. 17. Jhs.* 1898. J. Schwering *Literar. Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland* 1902.

IV. Das achtzehnte Jahrhundert. § 13. Im Jahre 1700, ein Jahr nach dem Tode ihres Verfassers, erschienen die Gedichte des Freiherrn von Canitz; sie lehnten sich eng an Boileaus Verse und Vorschriften, in bewußter Abkehr von der spanisch-italienischen Stilart Lohensteins und Hofmannswaldaus, des „schlesischen Marini“. Um dieselbe Zeit wandte sich auch Benjamin Neukirch, der Hofmannswaldaus Gedichte herausgegeben hatte, vom Marinismus ab. „Um 1700 (heißt es verallgemeinernd in W. Scherers *Gesch. d. dt. Lit.*) sind die Schriftsteller häufig, die als Lohensteinianer beginnen und sich dann zum französischen Klassizismus bekehren.“

Das Frankreich der Renaissance, auf das Opitz seine Reform der dt. Dichtkunst stützte, war politisch noch längst keine Weltmacht; es mußte im Innern schwere Bürger- und Religionskriege durchleiden, es mußte das gewaltig vorherrschende Spanien noch lange und mühselig bekämpfen, ehe es unter dem „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. die Gipfelstellung erreichte. Und ebensowenig war das Frankreich der Renaissance im geistigen Sinn auf einem Gipfelpunkt der Reife und Ruhe angelangt. Ich wies darauf hin, wie gewaltsam Ronsard und seine Schule mit der jüngsten französischen Vergangenheit brachen, wie vieles sie, fast plagiatorisch, von den Italienern übernahmen, um es erst allmählich sich zu assimilieren.

Die neuen dt. Reformbestrebungen auf literarischem Gebiete stützen sich jetzt auf ein wesentlich anderes Frankreich: es hat politisch das sinkende Spanien an Macht überflügelt, es hat mit seiner klassischen Literatur, seiner ganz gereiften und geregelten Sprache eine geistige Weltgeltung sondergleichen gewonnen.

Man kann das Anheben der französischen Klassik durch zwei Daten festlegen: 1636 erscheint Corneilles sofort berühmtes Jugenddrama, der *‘Cid’*, ein Jahr danach Descartes’ *‘Discours de la Méthode’*. Der *‘Cid’* ist der rückwärts gewandten spanischen Dichtung stark verpflichtet; die Abhandlung Descartes’ ist ganz durchtränkt von dem Rationalismus, den die

weiteren Werke des Philosophen zum System erheben, und der zu weltanschaulicher Umwälzung führt. Gegenreformatische und fortschrittliche Tendenzen halten sich im klassischen Zeitalter der Franzosen die Wage, sowohl auf politischem wie auf geistigem Gebiet. In Boileaus *‘Art poétique’* herrscht ein ruhiger, selbstgewisser, ein wenig nüchterner Rationalismus — doch ist er nicht ganz so nüchtern, als es häufig hingestellt wird. Der Regelzwang, den diese Poetik predigt, vielmehr im plaudernden Salontönen fordert, hat gewiß etwas Absolutistisches an sich und kann leicht zu Hemmung und Einschnürung werden. Aber alle Regeln gründen sich auf „Vernunft“ und „Natur“ (wenn auch auf untief gesehene Natur), und das dogmatische Buch setzte eben die Liebe zur *Raison* als oberstes Gebot und leitete nicht etwa zu dürrem Formalismus an. Als Boileaus *‘Art poétique’*, 1674 erschien, um bei den Franzosen bis in die napoleonische Zeit unbedingte Geltung zu behalten und eigentlich niemals ganz von ihnen aufgegeben zu werden, da lagen die meisten wesentlichen Werke der klassischen französischen Literatur bereits vor, insbesondere der überwiegende Teil der Tragödien und Komödien Corneilles, Molières und Racines. Was man in einem engeren Sinn als die Klassik der Franzosen bezeichnet, das endet mit dem 17. Jh., und der Tod Racines im J. 1699 mag hierfür den Schlußpunkt bedeuten. Man pflegt die nächste Epoche der französischen Literatur, die Aufklärung, als eine der Klassik gegensätzliche hinzustellen. Man betrachtet sie als zerstörend und revolutionär, wo jene aufbauend und konservativ, als undichterisch, agitatorisch und journalistisch, wo jene rein künstlerisch gewesen sei. Das ist nur teilweise richtig. Man muß sich das von Anfang an zwiefach rückwärts und vorwärts gewandte, antirevolutionäre und revolutionäre Wesen der französischen Klassik vor Augen halten. In Boileaus *‘Art Poétique’* sind beide Elemente ausbalanciert. Dann dringt im Philosophischen das revolutionäre Element vor,

aber das ästhetische Regelwesen und die Sprachform bleiben durchaus bestehen. Man kann auch nur mit halbem Recht von einem Aufhören des dichterischen Vermögens im Frankreich des 18. Jhs reden; es wird nur in den Dienst anderer, eben revolutionärer Ziele gestellt. Das Theater Voltaires ist in der Form dem Theater des 17. Jhs. eng verwandt, und im Inhalt hat es seine eigenen dichterischen Werte. Die französische Klassik, in zwei gesonderte, aber doch durchaus zueinander gehörige Gruppen geschieden, umfaßt das 18. Jh. so gut wie das 17. Gerade wenn man den Einfluß der französischen Literatur auf die dt. zu überblicken sucht, muß man das im Auge behalten; denn von Anfang an machen sich in diesem Einfluß die Momente der ordnenden Klassik älteren und der revolutionierenden Aufklärung neueren Datums gemeinsam als „klassisch-französischer Einfluß“ geltend. Bei Canitz und Neukirch handelt es sich um eine Befreiung von spanisch-italienischem Schwulst, bei den Hofdichtern Besser und König wird eine peinliche Nachahmung höfisch französischer Eleganz und Schmeichelei versucht. Hinter Hagedorn und Gellert steht das leicht spielende kleine Lied, die *poésie fugitive* des französischen 17. wie 18. Jhs., und steht auch die französische Fabelkunst beider Jahrhunderte. In einem Atem spricht Scherer, wo er Gellerts Vorbilder nennt, von den Fabeln La Fontaines, der ganz und gar zum Jahrhundert Ludwigs XIV. gehört, und denen La Mottes, der ein Aufklärer war.

Auf philosophischem Gebiet ist es von sehr großer Bedeutung, daß Leibniz einen wesentlichen Teil seiner Werke, die (wie alles moderne Philosophieren) ohne Descartes nicht denkbar sind, in französischer Sprache schrieb. Thomasius und Wolff haben enge Beziehung zur englisch-französischen Aufklärung. Und hier sollte man wieder in höherem Maße als üblich den Franzosen geben, was ihnen gehört. Die französische Aufklärungsphilosophie gilt im wesentlichen als übernommenes englisches Gut. Aber eine ihrer stärksten

Wurzeln steckt in der Philosophie des Franzosen Descartes. Und Frankreich übernimmt von England nur das, was es sich assimilieren kann, fast nur franzüsiertes Geistesgut der Engländer. Das ist besonders deutlich auf literarischem Gebiet oder den Grenzgebieten zwischen Literatur und Philosophie. Pope und Addison, von französischem Einfluß keineswegs frei, wirken auf Frankreich; Shakespeare bleibt dem Franzosen verschlossen. So muß auch, wer den unmittelbare englischen Einfluß auf Deutschland untersucht, einen starken Bruchteil den Franzosen zuschreiben, wo es etwa um Addison und Pope geht.

Am deutlichsten wird der Einfluß der französischen Klassik (in der die Aufklärung mitumfassenden Wortbedeutung) auf dem Felde des Dramas und in dem Gesamtwerk Gottscheds. Schon im 17. Jh. waren mehrfach klassische Stücke der Franzosen ins Deutsche übertragen und auf dt. Bühnen gespielt worden. Greflinger hatte 1650 den *Cid* verdeutscht, Christoph Kormart 1669 den *Polyeucte* mit brutaler Hervorzerrung und Sichtbarmachung des Gräßlichen zum Bühnenstück hergerichtet. Molière war seit 1670 mit einer Reihe von Komödien bekannt geworden. Seiner nahm sich besonders in Dresden die von Magister Velthen geleitete Truppe in den achtziger Jahren an, und in den neunziger Jahren wirkte das Braunschweiger Hoftheater für das klassisch-französische Drama. Aber, die „Haupt- und Staatsaktion“, die italianisierende Stegreifkomödie und die Person des Hanswurst herrschten doch. Hiergegen wandte sich Gottsched, und die Theaterform, die er tatsächlich erzwang, lief auf eine Anpassung des dt. Theaters an das klassisch-französische hinaus. Gottsched bediente sich dreier Mittel: er wirkte als Ästhetiker und kritischer Journalist für seine Sache, er verfertigte mit einer Gruppe von Mitarbeitern, unter denen seine Frau hervorragte, eine Anzahl von Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke, regte zu franzüsisierenden Dichtungen an, dichtete leider auch selber, und setzte sich drittens und vor allem mit dem Theater

persönlich in Beziehung. Die Neubersche Truppe diente von 1727 ab seinen Plänen. Damals wurde während der Ostermesse in Leipzig Pradons 'Regulus' aufgeführt. Von 1740 bis 1745 erschien als „deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“ (es waren aber die Regeln der Franzosen), was Gottsched und die Seinen gesammelt und verfertigt hatten. Doch um diese Zeit hatte Gottsched bereits seine Hauptwirksamkeit überschritten, die Gegner mehrten sich, und bald galt er als eine gefallene Größe. Er hat ein anfängliches Übermaß an Anerkennung schwer büßen müssen, noch zu seinen Lebzeiten und sehr lange Zeit bei der Nachwelt. Heute liegt sein Verdienst klar am Tage: er hat die dt. Bühne und damit den dt. Geschmack gereinigt, indem er das französisch-klassische Vorbild aufstellte; er hat auf solche Weise eine grobe aber notwendige Vorerziehung der klassischen dt. Literatur geleistet. Und auch sein sehr großer Irrtum und sein ebenso großer Mangel sind jetzt deutlich. Der Irrtum bestand darin, eine sklavische Nachahmung der französischen Art zu fordern. Der Mangel lag in der völlig unzulänglichen dichterischen und geistigen Kraft, mit der er sich, verkleinernd, verflachend, vergrößernd des französischen Vorbildes bemächtigte; was er als französische Klassik ausgab, hat mit der wahren französischen Klassik geistig und formal wohl nicht einmal so viel Ähnlichkeit wie der dt. Alexandriner mit dem französischen.

Die gegen den Klassizismus Gottscheds gerichtete Opposition richtete sich mit Notwendigkeit gegen die Herrschaft der französischen Klassik in Deutschland. Und insofern kann man sagen, daß um 1740 die Alleinherrschaft des französischen Einflusses gebrochen wurde. Aber obschon ihm von nun an in der anglicisierenden Richtung der Schweizer und später Klopstocks eine mächtige Rivalität erwuchs, so vertiefte er sich doch durch das ganze Jahrhundert hindurch.

V. Klemperer *Zur französischen Klassik* („Vom Geist neuer Literaturforschung“,

Festschrift für O. Walzel, hrsg. von Wahle u. Klemperer, 1924). G. Waniek *Gottsched u. die deutsche Literatur seiner Zeit* 1897.

§ 14. Der repräsentativste und wohl auch der entscheidende Kampf gegen die Vorherrschaft des französischen Klassizismus auf dem dt. Theater und für das Verständnis Shakespeares wurde in Lessings 'Hamburgischer Dramaturgie' geführt. Aber nichts wäre verkehrter, als wenn man Lessing um dieses Kampfes willen für einen Gegner französischen Geistes schlechthin oder für einen Mann nehmen wollte, der zu irgendeiner Zeit seines Lebens von Frankreich unbeeinflusst gewesen wäre. Sein Kampf innerhalb der Dramaturgie richtete sich nur gegen die „Regeln“ der Klassik, die er als Umschnürungen empfand; er richtete sich gegen die schwächeren Stücke Corneilles (von dessen Meisterwerken einzig das religiöse Drama *Polyeucte* erörtert wird, und diese Erörterung läuft auf völliges Mißverstehen hinaus); er richtete sich gegen die Tragödien Voltaires, die nicht aus sich heraus beurteilt, sondern an Shakespeare gemessen, nicht als französische Hervorbringungen, sondern als entgleiste Shakespeare-Nachahmungen gewertet werden. Von Molière ist kaum, von Racine gar nicht die Rede. Von dieser umgrenzten Fehde abgesehen aber, folgt die Dramaturgie den Franzosen mit großer Willigkeit. Die *Comédie larmoyante* ist Lessing willkommen, und insbesondere Diderot ist sein Mann, dem er sich im Ästhetischen überall verbunden und verschuldet fühlt. In der eigenen dramatischen Produktion kommt er den Franzosen wesentlich näher als den Engländern. Im 'Philotas' und in der 'Emilia Galotti' ist mehr Cornelianisches als Englisches zu verspüren, und 'Nathan der Weise' steht Voltaires Dramatik nicht sonderlich fern. Als Autor und Soldat der Aufklärung aber (neben und vor Nicolai und Moses Mendelssohn) ist Lessing durchaus in Voltaires Schule und Bann, ihm auch verwandt durch sein Naturell; der Aufklärung gegenüber hat er für Deutschland das Amt geübt, das Voltaire für die Welt übte: „er war nicht

ihr Schöpfer, aber er war ihr Fahnen-träger.“

Diesen Satz hat in bezug auf Voltaire H. A. Korff in die Einleitung seines inhaltreichen Werkes über *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jhs.* gestellt. Hier findet man im einzelnen aufgeführt, wie ungemein viele Produktionen Voltaires, teilweise mehrfach, ins Deutsche übersetzt, in Deutschland nachgebildet, maßlos bewundert, maßlos angegriffen wurden, wie sich seine Wirkung auf die verschiedensten Gebiete erstreckte: auf Epos und Travestie (mit der *Henriade* und der *Pucelle*), auf Komödie und Tragödie, auf Kritik und Ästhetik, auf den Roman, der durch die *Contes philosophiques* eine Richtung auf das Philosophische bekam, auf Geschichts- und Kulturgeschichtsschreibung, auf die Philosophie, wie von Gottsched über Lessing, Wieland und Herder bis auf Goethe kaum ein bedeutender Autor in Deutschland vorhanden ist, der sich nicht irgendwie mit Voltaire geistig berührt. Und mit Recht hat Korff „jene Tafelrunde“, worin sich der geläufiger französische als deutsch sprechende und schreibende größte preußische König mit Voltaire zusammen findet, „die Mittagshöhe des 18. Jhs.“ genannt.

Voltaire wäre nicht der völlige Repräsentant des 18. Jhs., wenn er nicht in seinen Werken dessen beide Strömungen vereinigte, die Aufklärung und das Rokoko, die kämpferische Bejahung und die spielende Skepsis. Er war der Meister des leichten Verses wie der agitatorisch journalistischen Prosa. Man könnte eine Ordnung der französischen Schriftsteller des Jhs. danach treffen, in welchem Maße die einzelnen Aufklärung und Rokoko in sich vereinen, oder mehr — Ausschließlichkeit ist fast niemals vorhanden — der einen oder anderen Richtung angehören. In Deutschland liegen die Dinge einigermaßen analog. Lessing, dem Aufklärer Voltaire so vielfach verpflichtet und verwandt, ist vom Wesen des Rokoko kaum berührt. Ältere und jüngere Anakreontiker wie Hagedorn und Uz wird man fast ganz zum Rokoko rechnen müssen, und

auch die süßen Schäferinnen Salomon Geßners gehören hierhin. Wer aber „Rokoko“ sagt, sagt Frankreich, unbeschadet aller englischen oder schweizerischen oder Klopstockischen Töne, die jeweilig mitschwingen mögen.

Die stärkste dt. Vereinigung von Aufklärung und Rokoko unter unbestrittener Führung des Rokoko in allen Phasen seines vielseitigen, zwischen Schwärmerei und Witz pendelnden, oft tiefen, immer geistreichen und immer künstlerischen Werkes findet sich bei Wieland. Die Art, den lyrischen und epischen Vers plaudernd, scherzend, zärtlich, frivol und üppig, oder andeutungsreich malend zu handhaben oder (in den 'Grazien') Verse in Prosa einzuflechten, hat er der französischen Rokokorichtung überhaupt abgesehen; seine philosophischen und satirischen Romane weisen auf Voltaires *Contes philosophiques*. Ein Dichter des Rokoko bleibt er auch dort, wo er als Vorläufer der Romantik Stoffe des M.A.s und der weiteren Romania heranzieht, im 'Oberon' den Ritterroman *Huon de Bordeaux* verwertet, in 'Don Sylvio von Rosalba' an den *Don Quijote*, in 'Idris und Zenide', im 'Neuen Amadis' an Ariost anknüpft.

Aber wie nahe seine Kunst bisweilen ans Romantische streift, das ermißt man an einem originellen Dichter, der ihm fast als Schüler zuzurechnen ist und doch entschiedene Kennzeichen der Romantik aufweist: an Wilhelm Heinse, der den Ariost und den Tasso verdeutschte und sich an italienisch gerichteter Sinnlichkeit in seinem Roman 'Ardinghello' be-rauschte.

H. A. Korff *Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jhs.* 1918, 2 Halbbände. V. Klemperer *Der Begriff Rokoko* (Jahrbuch für Philologie I, hrsg. v. Klemperer und Lerch) 1925.

§ 15. Es ist nicht angängig, in der dt. Literatur zwischen Romantik und Klassik derart scharf zu unterscheiden wie in der französischen Literatur, in der Romantik einen festumgrenzten Gegenstoß wider Klassisches bedeutet. Die Begriffe in ihrem Kern geüßnet, wonach

Klassik eine statische, in sich geschlossene, Romantik eine dynamische, über sich hinausgreifende Kunstübung bedeuten, hat Deutschland eigentlich niemals eine klassische, die Romania niemals eine romantische Kunst besessen. Es sind nur gelegentlich verstärkte Bemühungen um das Klassische in Deutschland, gelegentlich verstärkte Bemühungen um das Romantische in der Romania zu beobachten. Wir sprechen von Goethe und Schiller als unsern Klassikern schlechthin und sehen sie nur in manchen Werken mit der Romantik in Berührung; die Franzosen rechnen beide Dichter oft genug mit Haut und Haar zur Romantik.

Wo eine stärkere Besinnung auf die eigene Art vorherrscht, muß in Deutschland der übermäßige oder gar ausschließliche Einfluß französischer Aufklärung und französischen Rokocos aufhören. Aber er wird nicht nur durch die Ablehnung an England bekämpft, sondern aus Frankreich selber kommt den Deutschen in diesem Kampf gegen Frankreich der entscheidende Helfer: Jean-Jacques Rousseau. Französische Kritiker, besonders der neuesten Zeit, lieben es, Rousseaus „unfranzösisches“ Wesen zu unterstreichen und den revolutionären „Schweizer“ als „Germanen“ von der rein französischen Geistigkeit abzutrennen. Aber selbst wenn man von der Muttersprache des Genfers absehen wollte (was eine Sinnlosigkeit wäre), so bliebe er doch durch manchen schroff französischen Charakterzug als ein Mitglied der französischen Geistigkeit gekennzeichnet. Es ist auch unmöglich, in seinem Gesamtwerk Romantik im vollen dt. Sinn des Begriffes zu sehen. Aber überaus wesentliche Keime und Anregungen der europäischen Romantik schlechthin finden sich freilich bei ihm, und durch sie hat er auf Deutschland gewirkt. Bestimmend wurde er für Herder, für die Stürmer und Dränger, für den jungen Goethe, den jungen Schiller. Man spürt ihn im 'Götz', in den 'Räubern', und 'Werther' ist kaum denkbar ohne die *Nowelle Héloïse*.

Herder, der sich in manchen Punkten als Franzosenfeind empfand, ist unter

ihnen nicht nur dem einen Rousseau verpflichtet. Vieles für seine entwicklungsgeschichtlichen Ideen hat er bei Montesquieu gelernt, den man allzugern nur als Mann der Aufklärung und des Rokoko und als einen konstruierenden Denker betrachtet, während ihm doch einige romantische Züge und vor allem der Gedanke des Organischen eigen sind. Und auch von Diderot hat Herder gelernt.

Arturo Farinelli *Rousseau* (In „Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur“ 1925. — V. Klemperer *Montesquieu* I 1914 II 1915.

§ 16. Doch steuerte die Romania zu Herders geistiger Bildung auch ein wesentliches außerfranzösisches Element bei: der geniale und dunkle neapolitanische Philosoph Giambattista Vico, den man neuerdings als einen Vorläufer Hegels zu verehren gewohnt ist, der aber in seiner eigenen Zeit (1668—1744) wenig bemerkt und kaum verstanden wurde, ist für Herders Anreger Hamann und für Herder selbst bedeutungsvoll geworden.

Seine entwicklungsgeschichtlichen Grundanschauungen führten Herder dazu, auf die besonderen „Stimmen“ der einzelnen Völker zu hören, Nationaldichtungen in ihrer Eigenart zu erfassen. Unter seinen Übertragungen befindet sich viel Romanisches, neben Französischem Italienisches und Spanisches (der Romanzenzyklus vom Cid insbesondere).

Er ist dadurch der erste und entscheidende Anreger der modernen dt. Übersetzertätigkeit, der Aneignung der Weltliteratur durch das Mittel der Übertragung, geworden. Wenn unter den Romantikern Tieck den *Don Quijote* überträgt, den Calderón „entdeckt“ und überhaupt den Spaniern „den Weg bahnt“ (Walzel), wenn A. W. Schlegel die „Blumensträube italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie“ und Calderón-Verdeutschungen bringt, wenn Gries den Ariost, den Tasso, den Calderón übersetzt, wenn, wie schon erwähnt, die Provenzalen verdeutscht wurden, wenn dann in späterer Zeit in Freiligrath, Geibel, Heyse, Schack, Gildemeister, Wilhelm Hertz, Ludwig Fulda der Vergangenheit

und Gegenwart der Romania immer neue Übersetzer erwachsen, wenn vor allem bis auf den heutigen Tag, von Streckfuß und König Johann von Sachsen an bis zu Stefan George immer neue Dante-Verdeutschungen versucht wurden: so darf wohl Herder der Beginner der ganzen Bestrebung heißen.

All diese Übersetzungen sind der Ausdruck des romantischen Strebens nach Umfassen, nach Aneignung der Weltliteratur. Und in solchem Bestreben bleibt es nicht beim Übertragen; sondern das Fremde wird in vielen Studien ästhetisch untersucht, es wirkt auch bald formal, bald stofflich, bald gedanklich auf die eigenen dt. Hervorbringungen. Die Romantiker im engeren Gruppenbegriff haben neben und vor dem Französischen und im Gegensatz zum Französischen aus den anderen Gebieten der Romania Anregung für das eigene Schaffen gezogen. Vor ihnen war im Deutschland des 18. Jhs. von Spanien kaum etwas, von Italien sehr wenig zu spüren. Die Zeit lag zu nahe, in der man sich mit französischer Hilfe dem ital.-spanischen Einfluß wie einer Knechtschaft entzogen hatte. Nur der quecksilberne Goldoni und der elegische Metastasio spielten, jener auf dem Gebiet der Komödie, dieser auf dem des Opernlibrettos eine Rolle; wobei es charakteristisch ist, daß beide Männer in starker Beziehung zum französischen Rokoko stehen. Nun kam bezeichnenderweise der phantastische Gegner des aufgeklärten Goldoni: Carlo Gozzi (1720—1806) zu Ehren. Er wurde in Bern, von Werthes übersetzt, von den Brüdern Schlegel mit großer Aufbauschung neben Shakespeare genannt, von Tieck im 'Blaubart' verwertet. Die Abkehr von Aufklärung und Rationalismus, die Hinneigung zum Malerischen und Phantastischen und Mystischen, der immer stärkere katholische Einschlag haben Übersetzungs- und kritische Tätigkeit, auch das eigene dichterische Schaffen der Romantiker stark spanisch-italienisch orientiert.

B. Croce *La Filosofia di Giambattista Vico* 1911. O. Freiherr v. Gemmingen *Vico, Hamann und Herder*. Diss. Mün-

chen 1918. O. F. Walzel *Deutsche Romantik* 1923.

§ 17. In ihrem Streben zu beruhigter Klarheit und Harmonie und zu einem neuen Humanismus stehen die „Klassiker“ Goethe und Schiller oft in entschiedenem Gegensatz zur romantischen Schwärmerei; aber das innere Prinzip der Romantik, als das Prinzip dt. Eigenart schlechthin, beherrscht auch sie. So können sie sich mehrfach mit den Romantikern berühren, und so ziehen sie ihre Stoffe und Anregungen gleichermaßen aus den alten Bezirken des 18. Jhs. und aus den durch die Romantik erschlossenen. An den auf sie wirksamen romanischen Einflüssen wird das bei beiden Männern deutlich.

Der knabenhafte Goethe, der Anfänger, ist ganz in das Frankreich des Rokoko eingetaucht. Dann bemächtigt sich Rousseau seiner. Im 'Goetz' ist nur Rousseau-Stimmung, im 'Werther' unmittelbare Rousseau-Nachfolge. Aber dem Frankreich der Aufklärung und des Rokoko bleibt Goethe doch so nahe, daß er den 'Clavigo' an Beaumarchais lehnt. Zu Voltaire, den er aufs bedeutendste charakterisiert hat, steht er lebenslang in Beziehung. In seinen reifsten Jahren überträgt er Voltaires 'Mahomet' und dichtet seinen 'Tancred' nach. An Diderot nimmt er großen Anteil, übersetzt von ihm 'Rameaus Neffen' und Stücke aus dem *Essai sur la peinture*. Die französischen Dramatiker des 17. Jhs. studiert er aufs genaueste, verehrt sie und ist ihnen in seinen strenggebauten Dramen mehrfach verpflichtet. — Wenn man auf der andern Seite in dem romantischen 'Faust' Dante-Anklänge oder -Analogien zu entdecken bestrebt ist, so ist das nur zu sehr kleinem Teil richtig. Goethe sieht Italien im wesentlichen mit den Augen des Humanisten an, er will Klarheit aus ihm gewinnen und nicht Schwärmerei. Sein 'Tasso' bedeutet in der Gestalt des Helden eine harte Abrechnung mit romantischer Verworrenheit und in der Schilderung Ferraras eine sehr geklärte und beruhigte Renaissance; die Übertragung der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis

gibt sich dem Rhythmus des Originals nicht willig hin.

Für die Erkenntnis Schillers ist es wesentlich, das starke den Franzosen verwandte Element in seinem Charakter zu erfassen. Kein dt. Dichter steht Corneille näher als er, in keinem ist die Richtung des Denkens auf das Aktive und das Politische so betont, in keinem das Denken so stark gefühlserhitzt wie bei ihm. Seine gelegentlichen absprechenden Äußerungen über Corneille ändern nichts an dieser Verwandtschaft. Für die Art seiner Bildung ist es wesentlich, daß er von den romanischen Sprachen nur die französische gründlich kannte. Rousseau-Leidenschaft beherrscht die erste Epoche seines Dichtens. Rousseau ist in den 'Räubern', in 'Fiesko', in „Kabale und Liebe“, im 'Don Carlos' zu spüren. Stofflich stützt sich der 'Fiesko' auf die französischen Geschichtswerke des Kardinals Retz und des Chevalier de Mailly, der 'Carlos' auf die historische Novelle Saint-Réals. Auf den 'Wallenstein' wirkt das große französische Zeitgeschehen, auf 'Maria Stuart', deren Schicksal zuerst der französische Renaissance-Dichter Montchrétien dramatisch (freilich mehr lyrisch als dramatisch) behandelte, Rapin de Thoyras *Histoire d'Angleterre*. In der 'Jungfrau von Orléans' erhob Schiller die Nationalheilige der Franzosen, als erster und noch ehe sie die Patronin ganz Frankreichs geworden war, in ihrer spezifisch französischen, aus Katholizismus und Nationalismus gemischten Heiligkeit, zur tragischen Heldin einer Dichtung. In der 'Jungfrau' aber kam er auch der romantischen Richtung näher als je zuvor oder danach, und das prägte sich stofflich und technisch in Berührungen mit Tassos Epik aus, die mir (anders als man bisher annahm) weniger in einer einzelnen Anlehnung als in der Gesamtanlage des Stückes wirksam scheinen. Romantischer Anregung ist es auch zuzuschreiben, wenn er Gozzis 'Turandot' nach- und umdichtete. Aus dem Französischen hat er mehrfach übersetzt und adaptiert. Neben der 'Phaedra' des großen Racine und einer Szene seines 'Britannicus' wird der harmlose Picard

nicht verschmäht ('Der Parasit', 'Neffe und Onkel'). Wichtiger als die Teilübersetzung aus Diderots *Jacques le Fataliste* sind die Anregungen, die er als Ästhetiker und Erzähler von Diderot empfangt, und der Historiker und Geschichtsphilosoph Schiller stützt sich auf Montesquieu und Voltaire.

Goethe- u. Schiller-Bibliographien. Zwei Einzelpunkte: K. Voßler: *Die göttliche Komödie* (Einleitung: Goethes 'Faust' u. die göttl. Komödie) 1925. V. Klemperer *Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt* („Die Ernte“, Muncker-Festschrift, hrsg. v. F. Strich und H. H. Borchardt 1926).

V. Neunzehntes Jahrhundert und Gegenwart. § 18. Der Romantik, die die ersten Jahrzehnte des 19. Jhs. beherrscht, bemächtigte sich unter dem Druck Napoleons eine stark vaterländische und franzosenfeindliche Gesinnung. Von einem Vorwiegen französischer Einflüsse, wie es das ganze 18. Jh. hindurch der Fall gewesen war, konnte nicht mehr die Rede sein. A. W. Schlegels maßlose und in sich unberechtigte Angriffe gegen die große Kunst Molières in den Vorlesungen über das Drama sind ein Ausdruck der Zeitstimmung.

Die stärkste romanische Wirkung auf das Theater übte Spanien aus, genauer Calderón, der Liebling der Romantiker. Scherer spricht mit einigem Spott von den „deutschen Calderóns“, wenn er berichtet, wie der spanische vierfüßige Trochäus beliebt wird und in Müllners und Grillparzers Schicksalsdramen, in die 'Schuld' und die 'Ahnfrau', eindringt, und wie Raupach sich an Calderón hält. Aber Grillparzer blieb in seiner ganzen reichen Entwicklung über das Jugendwerk hinaus den Spaniern verbunden. Nur machte er sich allmählich von der Einwirkung Calderóns frei und hielt sich enger an den frischeren und schlichteren Lope de Vega. Ihm war in späteren Jahren „Calderon großartiger Manierist, Lope Naturmaler“; er urteilte: „Lope de Vega geht von der natürlichen Empfindungsweise des Spaniers zu jeder Zeit aus; Calderón nimmt die künstliche Verbildung seiner Zeit zum Ausgangspunkte“.

Farinelli, der diese Urteile Grillparzers zusammenstellt (S. 23), hat Stück um Stück die dauernden spanischen Einflüsse auf Grillparzers Dramen nachgewiesen.

Spanischer Einfluß ist auch in den trochäischen Formen und in den Stoffen der Lyriker zu bemerken, bei Uhland, bei Brentano, bei Heine; daneben wurden hier italienische Formen gepflegt. Meister, Vermittler und Anreger war im wesentlichen A. W. Schlegel.

A. Farinelli *Grillparzer und Lope de Vega* 1894.

§ 19. Aber niemals hört der französische Einfluß gänzlich auf. Heinrich v. Kleist, der erbitterteste Patriot, dessen Franzosenhaß keine Grenzen kennt, bearbeitet doch den *Amphitryon* Molières und eine anmutige Fabel La Fontaines 'Die beiden Tauben'. Ludwig Uhland vertieft sich nicht bloß wissenschaftlich in die altfranzösische Literatur, sondern gewinnt ihr Stoffe für seine eigenen Romanzen und Balladen ab. Chamisso, von Geburt Franzose, verleugnet das Franzosentum nicht in seinen dt. Hervorbringungen.

Chamisso ist nicht nur Romantiker. Er ist für Deutschland entschiedener neu, wo er politische, innerpolitische und soziale Töne anschlägt. Sehr bald nach Beendigung der Freiheitskriege folgt auf die patriotische Kriesslyrik eine innerpolitische Poesie, die sich gegen die Reaktion richtet, und die auch im Kern innerpolitisch bleibt, wenn sie die Bedrückung fremder Völker, der Griechen und der Polen, zum Thema nimmt. Vor Chamissos 'Nachtwächterlied' steht als Motto Bérangers: *'Eteignons les lumières et rallumons le feu'*. Béranger, der als harmloser Chansonnier begann, um später starke politische und soziale Töne zu finden, der auch als erster aus Napoleon eine demokratische Legendengestalt machte, ist der Lehrer Chamissos und einer ganzen Generation vorrevolutionärer und revolutionärer dt. Dichter geworden.

Wo immer zwischen den Freiheitskriegen und der achtundvierziger Revolution politische Töne im dt. Lied angeschlagen werden, bei Gaudy, bei Anastasius Grün, bei Heine, bei Platen,

bei Lenau, bei Hoffmann v. Fallersleben, Dingelstedt, Herwegh, Prutz, Freiligrath usw. — überall da ist mehr oder minder deutlich ein französisches Element bemerkbar. Die Polen- und Griechenlieder bilden ein internationales Zeitthema; aber auch hierin dürfte für Deutschland französische Anregung mit wirksam sein.

Eine ungemein rasche Wechselwirkung zwischen Deutschland und Frankreich ist für das 19. Jh. charakteristisch. Der Anstoß zur franz. Romantik, die nach Napoleons Sturz langsam anhub, um 1830 ihre Höhe erreichte, um 1840 verebbte, ist im wesentlichen von Deutschland ausgegangen. Die französische Romantik entwickelte, dem französischen Charakter entsprechend, sehr kräftige politische Momente, sie vollzog sehr bald die Wendung vom royalistischen und katholischen zum revolutionären und unkirchlichen Standpunkte, und sie wirkte mit ihren politischen und sozialen Inhalten auf Deutschland zurück. Es ist schwer, eine sichere Scheidelinie zu ziehen zwischen den dt. Romantikern nach den Freiheitskriegen und dem „Jungen Deutschland“ (dessen Name auf Mazzinis *Giovine Italia* zurückgeht). Wenn Freiligrath Victor Hugos *Orientales* kunstvoll nachformt, gehört er fraglos zur Romantik; wenn er, ganz durchtränkt vom französischen Pathos, seine Revolutionslieder dichtet, ist er gewiß dem „Jungen Deutschland“ einzufügen. Man könnte formelhaft sagen: was die französische romantische Schule von der dt. Romantik empfangen habe, zahle sie an das „Junge Deutschland“ zurück.

Dieses Zurückzahlen beschränkt sich keineswegs auf die politische Lyrik allein. „Ich schlug den Sack und meinte den Esel“, schreibt Börne ins Vorwort der 'Dramaturgischen Blätter', die er 1829 an die Spitze seiner gesammelten Schriften stellt. Die Kritik der einzelnen Dramen ist ihm Nebensache, die darunter verborgene Zeit- und politische Kritik Hauptsache. Zu solcher Publizistik, wie er und Heine als Meister unter vielen sie übten, bot Frankreich das Vorbild.

Und von der Publizistik führte ein

Weg zum Zeitroman. Auch er, wie er sich bei Laube, Immermann, Gutzkow entwickelte, dankt den Franzosen viele Anregung. (Wenn Immermann die berühmte Schilderung des Hochzeitsfestes in 'Münchhausen' dem *Don Quijote* verdankt, wenn er als romantischer Dramatiker noch für Calderón eintritt, so dürfen in diesem Überblick die verklingenden spanischen Beziehungen beiseite bleiben; die entscheidenden romanischen Anregungen kommen seit dem Ende der Romantik und bis auf den heutigen Tag fast durchweg aus Frankreich oder doch von französisierten Romanen, wie etwa dem Italiener D'Annunzio.)

Die französische Anregung ist in den späteren Jahrzehnten ausgeprägter, sie ist bei Gutzkow wesentlich stärker als bei den Vorgängern. Denn in den vierziger Jahren entwickelt sich gerade auf dem Gebiete des Romans in Frankreich das zu besonderer Höhe, was ich „Romantik im Umbau“ genannt habe: das soziale Thema wird in den Werken Balzacs, Sue und der George Sand immer mächtiger. Aufs tiefste sind Gutzkows 'Ritter vom Geiste' und 'Zauberer von Rom' den zeitgenössischen Franzosen verpflichtet, vor allem dem vielgeschmähten Eugène Sue. Und das gleiche gilt einigermaßen für Gutzkows Schüler Fr. Spielhagen.

Begonnen hatte die französische Romantik mit historischen Dramen oder lose gefügten grellen historischen Szenen, in denen Treue des Kolorits und ein wild erregender Realismus angestrebt wurden. Von Werken wie den 1826 und 27 erschienenen „historischen Szenen“: *Les Barrikades* und *Les États de Blois* zu Grabbes 'Napoleon' etwa zieht sich eine Linie.

Chr. Petzet *Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840—1850*, 1903. V. Klemperer *Die Zeitromane Fr. Spielhagens u. ihre Wurzeln* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. Muncker Bd. 43) 1913. Ders. *Geschichte der französ. Literatur* V 1: „Die Romantik“, 1925. G. Witkowski *Das deutsche Drama d. 19. Jhs.* 1923⁵.

§ 20. Zum zweitenmal tritt die Raschheit der Wechselwirkung zwischen Deutschland und Frankreich in Erscheinung,

wenn die romantische französische Epoche ein Ende hat. Die positivistische Weltanschauung, die in Frankreich um die Mitte des vorigen Jhs. zur Herrschaft gelangt ist trotz Auguste Comte und der englischen Philosophie in entscheidenden Punkten doch auf dt. Denken zurückzuführen. Renan und Taine, die geistigen Führer Frankreichs in diesem Zeitabschnitt, sind vor allem die Schüler der dt. Philosophie. Aus solcher unter Deutschlands vorhergehender Einwirkung entstandenen Weltanschauung erwuchs nun aber den Franzosen eine neue und eigene Kunst, die nach ihren verschiedenen Schattierungen und unter verschiedenen Gesichtspunkten bald als Realismus, bald als Naturalismus und bald als Impressionismus bezeichnet worden ist. Und mit seiner neuen Kunst hat Frankreich ungemessen auf die dt. Literatur eingewirkt. Wohl alle bedeutenden und übergroßen bedeutende französischen Hervorbringungen dieser Epoche wurden ins Deutsche übersetzt (oft hastig und schauderhaft übersetzt, worin erst in der jüngsten Vergangenheit eine Besserung eintrat), sie wurden sklavisch nachgeahmt, sie gaben auch Anregung zu wirklichen Dichtungen.

Das in dichterischer Hinsicht wenig Bedeutende hat die Strömung des Positivismus in Frankreich auf dramatische Gebiete hervorgebracht. Hier sind mehr technischer Routine und einem Sinn für das Theatralische, der oft genug um des Bühneneffekts willen die Charaktere verlor, und die innere Wahrheit preisgab, Zeitprobleme vielfach skrupellos ausgenutzt worden. Scribe stellte seelenlose Automaten zu immer gefälliger, immer oberflächlicherem Spiel auf die Bühne. Augier war ernster und tiefer, aber doch auch selten ganz frei von Theatralik. Sardou gab Gipfelleistungen des blendenden Bühnenglanzes und der Verlogenheit. Dumas Fils rang ehrlich mit sozialen Fragen, die ihm auf der Seele brannten, opferte aber regelmäßig und aus Prinzip zuletzt doch die Wahrheit dem Effekt. Dieser zweifelhaften Bühnenproduktion hat Frankreich zu Unrecht in den vierziger bis achtziger Jahren des vorigen

Jhs. eine internationale literarische Vormachtstellung verdankt; und zu Unrecht ist die positivistische Epoche Frankreichs um eben dieser Bühnenstücke willen später bei uns in Verfall geraten. Die Dramen der genannten Autoren überschwebten bis in die achtziger Jahre und länger den dt. Spielplan. Ihre Technik, ihre Stoffwahl übten mannigfaltigen Einfluß. Augiers 'Schwiegersohn des Herrn Poirier' und Gustav Freytags 'Journalisten' stammen aus dem gleichen Jahre 1854. Die leichte Theaterware eines Paul Lindau, die wesentlich tieferen Dramen eines Adolf Wilbrandt sind gleichermaßen französisch beeinflußt und soweit Richard Wagners Kunst eine Theaterkunst ist, hat sie sich nicht immer von jenem französisch-theatralischen Gift freizuhalten gewußt. Unter den Späteren, die sich zum „Naturalismus“ rechneten, kann man Hermann Sudermann unmöglich nennen, ohne an Sardou zu denken.

Aber die um ihrer Bühnenwerke willen erst gerühmt und dann geschmäht französische Epoche muß literarisch an ihren Romanen gemessen werden. Flaubert, die Brüder Goncourt, Zola sind hier die Meister und Neuerer; starke Talente wie Daudet und Maupassant standen dicht neben ihnen, viele kleinere und kleinste folgten ihnen. Ihr Einwirken auf Deutschland, früher stofflich als stilistisch erkennbar, war groß; und weil hier reinere Kunst hinüberwirkte, so war es segensreicher als die Beeinflussung durch das Theater. Völlig deutlich wurde der Einfluß des französischen Romans auf Deutschland erst in den Jahren des deutschen Naturalismus. Drama und Novelle des jungen Hauptmann weisen auf Zola, die Forderungen der Brüder Hart sind zum großen Teil französische Forderungen, die Romane Clara Viebigs nehmen ihr Vorbild vom französischen Naturalismus.

Hier zuerst aber ist auf eine Erscheinung hinzuweisen, die von nun an im Literarischen überall hervortritt. Die immer vorhanden gewesene Verflechtung zwischen den geistigen Hervorbringungen der Völker wird jetzt unter

veränderten wirtschaftlichen und technischen Verhältnissen eine wesentlich engere und komplexere, als sie je zuvor gewesen. Auf den dt. Naturalismus (und später auf Frankreich) haben sehr mächtig auch Rußland und die Skandinavier eingewirkt; aber Ibsen seinerseits hat von Dumas Fils, und die großen Russen haben von der großen französischen Romankunst des 19. Jhs. gelernt.

Unlösliche Verflochtenheit ist auch im Spiel, wenn sich neue italienische Einflüsse bemerkbar machen. Der Kultus der Renaissance-Epoche und Renaissance-Persönlichkeit nahm seinen Ausgang von Burckhardts *Kultur der Renaissance* im Jahre 1860. Die 1877 erschienene 'Renaissance' des Grafen Gobineau, der sich bei höchst französischen Charakterzügen sehr zu Unrecht als „Germane“ fühlte, wirkte stärker auf Deutschland als auf Frankreich. C. F. Meyers Renaissance-Durchdrungenheit weist auf mehrfachen romanischen Einfluß: neben dem Italienischen spielt das Französische bei ihm eine große Rolle. Eindeutiger, aber auch flacher italienisch orientiert in seinem sinnlichen Bedürfnis nach harmonischer Schönheit war in Novelle und Gedicht Paul Heyse (zugleich ein ausgezeichnete Übersetzer italienischer Lyrik, gleich schmiegsam den verschiedenen Epochen und Strömungen gegenüber). Wenn schließlich um die Jahrhundertwende in Dekadenz- und neuromantischer Dichtung das Renaissance-thema für den Ausdruck ersehnter Lebensintensität häufig gewählt wird (wie etwa in Schnitzlers 'Schleier der Beatrice'), so ist hier unter den romanischen Einflüssen der allgemeine französische stärker zu bewerten als der spezielle italienische.

Richard M. Meyer *Die deutsche Literatur d. 19. Jhs.* 1906. O. Walzel *Die deutsche Literatur seit Goethes Tod* 1921³. V. Klemperer *Gesch. der franz. Lit.* V. 2: *Der Positivismus* 1926.

§ 21. Zum drittenmal tritt die deutsch-französische Wechselwirkung (und diesmal am intensivsten und schnellsten) in Erscheinung, wenn in den achtziger

Jahren der Rückschlag gegen den Positivismus einsetzt. Dekadenz, Symbolismus, Neuromantik sind teils die verschiedenen ineinanderfließenden Phasen, teils die verschiedenen Aspekte dieses Rückschlages. Er macht sich zuerst auf lyrischem und epischem Gebiet geltend und gewinnt dann mächtigen Ausdruck in den philosophischen Werken Henri Bergsons. Überall ist dt. Einfluß sehr wirksam. Bergson lehnt sich an Schelling und Schopenhauer, die Dichter sind der dt. Romantik verbunden, sie sind in vielem auch sprachlich und metrisch den Deutschen verpflichtet. Der große Anteil, den die Belgier, den die Vlamen an der neuen Dichtung haben (so Verlaine, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach), ist bedeutsam; germanisches und romantisches Wesen mischt sich in ihnen. Nun wäre es aber grundfalsch, die französische Neuromantik als etwas „Germanisches“ schlechthin anzusprechen. Eminent französische Züge prägen Bergsons Werk, und die neuromantische Dichtung der Franzosen hat ihre tiefsten Wurzeln in französischen Boden gesenkt: Baudelaire, Leconte de Lisle und der alte Victor Hugo, der grandiose Dichter der mythisierenden *Légende des Siècles*, sind ihre Meister.

Die Wirkung der neuen Fühlweisen und Dichtarten auf Deutschland ist eine unmitttelbare. Mehrfach werden die gleichen Autoren, die etwa eben noch in Maupassants Rahmen gingen, in ihrer weiteren Entwicklung von der neuromantischen Strömung ergriffen. Hermann Bahr und Arthur Schnitzler sind besonders charakteristische Erscheinungen hierfür. Hugo v. Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke gehören von Anfang zur Neuromantik.

An ihnen ist ein weiteres Verknüpftsein mit Frankreich hervorzuheben. Die französische Neuromantik hatte zuerst eine Befreiung des Verses hervorgebracht, die *Verlibristes* suchten unter Mißachtung aller Regeln das lyrische Formprinzip einzig im Rhythmus des eigenen Pulsschlages. Sehr rasch machte sich bei manchen bedeutenden Dichtern eine typisch romanische Reaktion geltend: neue Formgesetze

wurden gesucht, und ohne Preisgabe des romantischen Grundgefühls pflegte man die Form in artistischer Weise und bis zur Künstelei. Unter diesem Gesichtspunkt des Ineinanderschmelzens neuromantischer und formaler Bestrebungen dürften auf französischer Seite Moréas und Mallarmé nebeneinander zu nennen sein. In neuester Zeit ist ihre Kunstübung von Valéry fortentwickelt und übertrumpft worden. Ähnliches ist bei den genannten österreichischen Dichtern zu beobachten.

Der aristokratischen Unnahbarkeit und priesterlichen Feierlichkeit Mallarmés ist auf dt. Seite das selbstgewisse Priestertum Stefan Georges zur Seite zu stellen. George hat sich als Nachdichter sowohl an Baudelaire wie an Dante versucht. Die Verschmelzung eines mittelalterlich gerichteten Katholizismus mit moderner Sinnlichkeit und Nervenüberreiztheit ist eine nicht auf Frankreich und Deutschland allein beschränkte Erscheinung. Von seiten der Romania her hat mindestens auch Italien seinen Anteil daran. Aber die europäische Führung liegt hier bei Frankreich: Paul Claudel findet Verehrer und Nachahmer jenseits der französischen Grenzen.

Man dürfte ebenso vor einer internationalen Literaturbewegung unter französischem Vorantritt bei zwei anderen bisweilen getrennt, bisweilen verbunden einhergehenden Phänomenen stehen. (Doch ist es naturgemäß unmöglich, das noch fließend Gegenwärtige so sicher abzugrenzen und zu beurteilen wie das erstarrte Vergangene.) Der Wille, von sich aus die Welt nicht nur zu sehen, sondern zu formen und zu bändigen, schuf den Expressionismus. In seinem Aktivismus ist er der verträumten alten Romantik zu äußerst gegensätzlich; in seiner fanatischen Subjektivität ist er ihr brüderlich blutsverwandt. An den wildesten Ausschreitungen des Expressionismus hat Italien wesentlichen Anteil (so vor allem durch Marinetti). Aber die Franzosen haben den Expressionismus mehrfach in reine Kunst umzusetzen gewußt, indem sie sich bei allem Überschwang des Ge-

fühls und des aktivistischen Bedürfnisses auf die dominierende Eigenschaft des französischen Geistes und der französischen Sprache besannen: auf das klassische, das rationale Element. Für diese Mischung des Expressionismus mit einer neuen Klassik ist vielleicht Jules Romains als bedeutendster Vertreter zu nennen.

Die gegenwärtige dt. Dichtung geht im Lyrischen, Epischen und Dramatischen ähnliche Wege, bald selbständig von sich aus, bald international, bald entschieden französisch angeregt. Erfesselter Expressionismus, klassisch gebändigter Expressionismus und auch wohl eine rückwärts gewandte, für sich bestehende Neuklassik sind anzutreffen. Selten wird man mit Genauigkeit den romanischen oder den spezifisch französischen Anteil feststellen, seltener noch ihn ganz verneinen können.

In der *Nouvelle Revue française* vom 1. Juli 1925 stehen französische Verse Rainer Maria Rilkes, die nach dem Bemerkten der Redaktion unmittelbar französisch gedichtet wurden, *directement écrits en français par le poète autrichien*. Wenn Friedrich der Große französisch schrieb, so tat er es, weil er an dt. Ausdrucksmöglichkeiten nicht glaubte; wenn der österreichische Neuromantiker zur französischen Sprache greift, so glaubt er auf einem germanischen oder „germanisierten“ Musikinstrument zu spielen, und weiter glaubt er, daß die Gefühlsinhalte deutscher und französischer Dichtung ineinanderschmelzen. In diesem Glauben aber liegt eine leidenschaftlich idealistische Opposition gegen die blutige Trennung, die im Realen jahrelang zwischen den beiden Völkern bestand.

André Barre *Le Symbolisme* 1911.
V. Klemperer *Entstehung und Eigenart der französischen Neuromantik* (Jahrbuch f. Philologie II, hrsg. von Klemperer u. Lerch) 1927. L. Spitzer *Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache* (Archivum Romanicum VIII, 1/2).

§ 22. Während des Krieges und in der Nachkriegszeit entstand in Deutschland aus sehr verschiedenartigen Gründen eine neue Hinneigung zu Spanien, das seit den Zeiten der Romantik stark in den Hintergrund getreten war. Außenpoli-

tisch wurde das neutrale Spanien dem französischen Feinde gegenübergestellt, handelspolitisch waren bei der Beschäftigung mit der spanischen Sprache südamerikanische Interessen im Spiel, innerpolitisch und weltanschaulich stieg das Interesse an dem renaissancelosen Lande der Gegenreformation. Dies alles hat bisher eine Fülle von wissenschaftlichen Arbeiten, von Reisebeschreibungen, von Übersetzungen und Nachdichtungen hervorgebracht. Ob und wie weit es zu einem wirklichen neuen Einfluß Spaniens auf die dt. Literatur führen wird, ist nicht abzusehen. Ebensovienig läßt sich heute schon mit völliger Klarheit erkennen, wie weit jüngste spanische Philosophie und Dichtung, die rasch nach Deutschland dringen, rein spanische und wie weit es internationale Erzeugnisse auf stark französischer Basis sind.

E. Lerch *Die Bedeutung der spanischen Studien*. (Mit vielen bibliographischen Angaben. In den „Neuen Jahrbüchern für Wissenschaft u. Jugendbildung 1926 H. 3.)
V. Klemperer.

Romantik.

§ 1. Wort und Begriffsbildung. — § 2. Deutungen und Wesensbestimmungen. — § 3. Abgrenzung, Zusammenhänge, Generation. — § 4. Romantische Geisteswelt und ihre Entwicklung. — § 5. Dichtung und Stil.

§ 1. Wort- und Begriffsbildung. Die Problematik der deutschen Literaturwissenschaft im Rahmen der Geisteswissenschaft ist mit der R. und ihrer literarhistorischen Erfassung in besonderem Maße verknüpft. Es ist hier unerlässlich, von der sprachlichen Bezeichnung auszugehen, die zu der Begriffsbildung in einem sprachpsychologisch und geschichtsphilosophisch begründeten Verhältnis steht. Der Streit der Meinungen über die Abgrenzung, die geschichtliche Stellung und den Sinn der R. beruht im wesentlichen auf der vielseitigen und mehrdeutigen Verwendung des Wortes, der Unbestimmtheit, die dem Worte R. und romantisch anhaftete vor, während und nach der Epoche, für die es von der literarhistorischen Wissenschaft als gangbare Benennung in Umlauf gebracht wurde.

Das Wort R., das erst bei Novalis erscheint und in den ersten Jahren des 19. Jh.s auch die Ableitung R.er nach sich zieht, ist eine Parallelbildung zu dem Ausdruck Klassik und deckt sich als reines Substantiv mit dem bis dahin gebrauchten substantivierten Adjektiv „das Romantische“. Das Romantische aber hat eine längere Geschichte, ehe es zum Stichwort für die geistige Bewegung in Deutschland am Ende des 18. und Beginn des 19. Jh.s wurde. Gleichbedeutend mit dem älteren „romanisch“ besagt das Wort „romantisch“, dessen Form englischem Einfluß verdankt wird, im ausgehenden 17. und im 18. Jh. so viel als „im Roman vorkommend“, und zwar im Sinne einer Ablehnung. Genährt durch die Epoche der Empfindsamkeit wie abgegrenzt gegen die rationalen und moralischen Setzungen der Aufklärung, wird es im Verlaufe des 18. Jh.s geeignet zur Bezeichnung der Dimension des Irrationalen und ihrer sittlichen wie geistig-seelischen Auswirkungen, umfaßt so die Stufenleiter vom Unwahren und Unwirklichen über das durch ideale Ferne seltsam Befremdende bis zu einer psychologischen Zuspitzung in dem Begriffe des Ueberspannten und Krankhaften und dringt als Mode- und Reklamewort in Titel und Inhalt des Trivialromans ein. Daneben besteht im 18. Jh. eine zweite, ebenfalls von England her angeregte Verwendung des Wortes, die es zur Bezeichnung einer bestimmten Art der Landschaft und des Naturgefühles werden läßt. Das Wilde und Wildschöne in der Natur und die Empfänglichkeit dafür werden mit dem Worte ausgedrückt; unter dem Einfluß Rousseaus wird die unverkünstelte Landschaft im Gegensatz zur Rokokolandschaft, der englische Garten im Gegensatz zum französischen, die malerische Regellosigkeit eines Stadtbildes wie die zum Naturdenkmal gewordene Ruine als romantisch bezeichnet. Folgenreicher war der Aufstieg des Wortes zur geschichtlichen Bedeutsamkeit. Wiederum in England entstand die Antithese „klassisch-romantisch“ zur gegensätzlichen Bezeichnung des antiken und des mittelalter-

lichen Geschmacks in der Dichtung. Gerstenberg in seinen 'Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur' gewinnt das Begriffspaar für Deutschland. Aber erst Herders geschichtliches Bewußtsein befreit das Wort „romantisch“ wie das ihm zeitweilig zur Seite gehende „gotisch“ von dem tadelnden Nebensinn und gibt ihm, in Uebereinstimmung mit Wieland, einen Inhalt, der als Gegengewicht gegen den Begriff des „Antikischen“ den Eigenwert der nordisch germanischen wie der südlich romanischen Kulturen des Mittelalters umschließt.

Ueberblickt man die Bedeutungsschattierungen des Wortes im 18. Jh., so ergibt sich die Erkenntnis, daß die gesamten Bildungs- und Erlebnismassen seit der Mitte des Jahrhunderts sich immer wieder unter den in jener Zeit selbst bereits aufgestellten Begriff „R.“ und seine Gegensätze einordnen lassen. Nicht nur in Deutschland. Daß die geltenden Ansichten über „R.“ und „romantisch“ vielfach bestimmt werden durch die bedeutsame Rolle, die diese Begriffe in den literarischen und ästhetischen Auseinandersetzungen der anderen europäischen Länder, besonders Englands und Frankreichs, im 18. und 19. Jh. gespielt haben, ist eine zutreffende Feststellung. Dieser Umstand ist aber eher geeignet, das Wesen und die Geschichte der deutschen R. zu verwirren, als ihre Erkenntnis zu fördern, so wenig die Fäden übersehen worden sind, die sie nach rückwärts und vorwärts mit den Bewegungen verbanden, die sich im übrigen Europa an dem aus dem 18. Jh. herrührenden Gegensatz „klassisch-romantisch“ orientierten.

Für die Klärung und Deutung der Bestrebungen, die die Literaturwissenschaft als deutsche R. anspricht, und für eine zusammenfassende Begriffsbestimmung war und ist ferner der Umstand erschwerend, daß diese Bewegung R. heißt und zugleich immer wieder das Bedürfnis sich geltend machte, zu erweisen, daß der Inhalt dieser Bewegung R. sei — ein vielfach unbewußter Zwang, der sich einerseits aus der mit einer Menge von Beziehungen bereits belasteten Wortver-

wendung ergab, andererseits aus dem Umstand erklärlich ist, daß innerhalb der neuen geistigen Bewegung um 1800 und weiterhin Erörterungen über R. und romantisch geführt wurden, in der ausgesprochenen und unausgesprochenen Absicht, mit Hilfe dieses Begriffes die Deutung und Rechtfertigung eigenen Wesens und Schaffens zu finden. Bei den Gründern des 'Athenäums' war der Begriff zunächst von der geschichtlich gerichteten Wortverwendung Herders abhängig. Auf diesem Standpunkt ist A. W. Schlegel immer stehen geblieben. Friedrich Schlegel aber gibt dem Begriff eine allumfassende Ausdehnung im Hinblick auf die Möglichkeiten der Poesie neuerer Zeit. Hierfür war einmal sein Gedankenaustausch mit Novalis anregend, dessen Fragmente in seine Bemühungen, sich über den Sinn eines Romantischen klar zu werden, einen gewissen Einblick verstaten. Eine besondere Beziehung zu Friedrich Schlegel gewinnen Definitionen von Novalis wie die, daß „die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend . . . romantische Poetik“ sei, oder der Satz: „Alles wird romantisch, wenn man es in die Ferne rückt; so wird alles in der Entfernung Poesie“, also die Gleichsetzung des Romantischen mit dem Poetischen schlechthin. Eben dahin gehört die Identifizierung des „Heterogenen“ mit dem Romantischen, die Forderung, daß „die Welt romantisiert werden müsse“, und der Ausspruch: „Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung . . . indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Sinn gebe, so romantisiere ich es.“ Das Prioritätsverhältnis zwischen Novalis und Friedrich Schlegel muß dabei offen bleiben . . . Daneben ordnet sich für Schlegel der Begriff des Romans, abgezogen aus Goethes 'Wilhelm Meister' unter den des Romantischen unter. Diskussionen über den Begriff des Romantischen sind in den ersten Jahren des

neuen Jahrhunderts an der Tagesordnung, nicht zum wenigsten, nachdem Schiller seine 'Jungfrau von Orleans' als „romantische Tragödie“ bezeichnet hatte. Die Verwirrung nimmt zu. Zweierlei ist aus dem Hin und Her der Meinungen zu Beginn des neuen Jahrhunderts für die Entstehung einer literarhistorischen Klassifikation und Schablone besonders beachtenswert; beides hat zur Voraussetzung eine Stellung gegen das Romantische, wie sie von anderm Boden aus bereits im 17. und 18. Jh. bezogen worden war: einmal der Umstand, daß die aufklärerisch-protestantische Gegnerschaft der neuen Romantiker den mittelalterlich-katholisierenden Begriffskomplex in den Vordergrund schob und zur Zielscheibe machte. Sodann aber wird der weltanschaulichen und ästhetischen Gegnerschaft überhaupt die Übertragung des Begriffes R. auf die geistige Bewegung ihrer Tage verdankt, auf die „neue Schule“ (wie man gewöhnlich zu Anfang des 19. Jh.s sagte), innerhalb deren man mit dem Worte so vielfach spielte, ohne doch früher oder später sich selbst als Zugehörige einer „R.“ zu bezeichnen. Die endgültige Festlegung der Terminologie für die Tendenzen, geistigen Gehalte, dichterischen Formen, Gruppen, Persönlichkeiten, die man im 19. Jh. unter deutscher R. verstand, wird dem Literarhistoriker Friedrich Bouterweck und seiner 'Geschichte der Poesie und Beredsamkeit' (1801—1819) verdankt, ohne daß die gelegentlich von ihm und manchen Zeitgenossen angewandte Bezeichnung „Neur.“ für die deutsche Literaturbewegung sich durchzusetzen vermochte. Fortan wird im 19. Jh. mit dem erstarrten Begriffe „Romantische Schule“ und „R.“ von Literarhistorikern, Kunsthistorikern, Historikern und Philosophen als mit einer bequemen Scheidemünze gewirtschaftet, ganz abgesehen von der leichtherzigen und sinnverwirrenden Anwendung, die diese Worte und Begriffe an der Peripherie des wissenschaftlichen Denkens und in der breiten Öffentlichkeit erfahren. Die Fragen nach der Gültigkeit, dem Geltungsbereiche, dem Inhalt dieser Definitionen traten immer mehr zurück. Die

verhängnisvolle Herrschaft des bloßen Wortes erkennend, versuchte W. Dilthey in seinen der R. gewidmeten Arbeiten, den verblasenen Ausdruck nach Möglichkeit zu vermeiden und den Begriff der R. oder der romantischen Schule, der für Rud. Haym eine Hegelische Gegebenheit und die Rechtfertigung für die Einschränkung seines Blickfeldes war, durch den Generationsbegriff zu ersetzen. Ohne daß sein Vorgang Beachtung gefunden hätte, hat die neuere Forschung seit der Wende des 19. und 20. Jhs. den Ausdruck R. so weitherzig gebraucht, daß er völlig ausgehöhlt zu werden droht. Wenn das Wort als literarhistorischer Terminus nun einmal sein Heimatrecht erworben hat und so gut und so schlecht ist wie jede andere Übereinkunftsbezeichnung für einen bestimmten Strukturzusammenhang geistig-geschichtlichen Lebens, weshalb es denn niemandem einfallen könnte, heute noch seine völlige Ausschaltung für den wissenschaftlichen Gebrauch zu erwarten, so muß doch gefordert werden, daß dieser Strukturzusammenhang selber, auch ohne Beeinflussung durch den Umlaufwert des Wortklichs, zu schärferer Bestimmtheit erhoben wird, als das gemeinhin der Fall ist. Diese Vorbehalte müssen gemacht werden, wenn es gilt, die Bewußtseinsinhalte und Objektivationen der deutschen R. darzulegen.

Vom Boden des Standes der gegenwärtigen Literaturwissenschaft bietet sich kein anderer Ausweg als der einer Arbeitshypothese, die unter der deutschen R. zunächst eine Epoche versteht; nicht im Sinne eines bloß chronologischen Fächerwerkes für die Zeit von Ende der 90er Jahre des 18. Jhs bis etwa 1830 und für die in ihr verwurzelten Persönlichkeiten, sondern so, daß die Erlebnisgemeinschaft, wie sie durch die Generationsverbundenheit verbürgt wird, und in zweiter Linie die Aufnahme, Weiterbildung, Nachwirkung der von der sogenannten Früh-, dem Schlegelschen Kreise, ausgehenden, revolutionär wirkenden Gedanken und Anregungen das synthetische Kriterium bilden. Dabei muß für den Zweck, der hier maßgebend ist, dahin gestellt bleiben,

ob und inwieweit in der deutschen R. eine Form des Weltfühlers erscheint, die innerhalb der geistigen Entwicklung der Menschheit periodenweise feststellbar, in der deutschen R. sich selber begriff und über sie hinaus in der Geistesgeschichte der folgenden Zeit bis zur Gegenwart sich immer wieder bemerkbar macht.

F. S c h u l t z *R. und romantisch als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen*, Deutsche Vjschr. f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II (1924) S. 349—366. R. U i l m a n n und H. G o t t h a r d *Geschichte des Begriffes Romantisch in Deutschland 1927*. H. C r e m e r *Die Begriffe „R.“ und „Romantisch“ in den Schriften Wilhelm Diltheys*. Diss. Köln 1922. Maschinenschrift.

§ 2. D e u t u n g e n u n d W e s e n s b e s t i m m u n g e n. Die Versuche, zu einer umfassenden Wesensbestimmung der deutschen R. zu gelangen, lassen die Schwierigkeiten erkennen, die sich auf-tun, wenn man für die Komplexität in der geistigen Haltung der Epoche und für die Wirkungen und Folgeerscheinungen der R. einen Generalnenner finden will, es sei denn, daß man sich mit einer Kompromißformel zufrieden gibt, oder die Gegebenheiten der Epoche unter begriffliche Kategorien bringt, deren Durchführung nur durch eine vorbestimmte Auswahl und durch die Ungleichmäßigkeit der Verwertung des geschichtlichen Materiales ermöglicht wird. Von solchen Kategorien wurde die der Unendlichkeit, des Elementarischen, des Universalismus bereits von den Trägern der Bewegung und ihren zeitgenössischen Kritikern angewendet und zu bestechenden Formulierungen benutzt.

Diesen wie anderen Kategorien gegenüber ergibt sich als das Eigentümliche und Charakteristische der deutschen R., daß jede Definition und begriffliche Setzung eine Gegendefinition und Gegen-satzung hervorruft. So bieten sich Möglichkeiten des Widerspruches, wenn von der Programmatik des Schlegelschen Kreises her vermeintlich allgemeingültige Feststellungen gemacht werden; ihnen treten die spätere Entwicklung der ehemaligen Frühromantiker, die geistig-

seelische Art der jüngeren romantischen Persönlichkeiten und Gruppen und ihrer Außenseiter entgegen. Zu Antinomien bilden sich überhaupt Weltanschauung, Theorie, Programm auf der einen, Dichtung auf der anderen Seite. Sieht man heute in der deutschen R. die Fortsetzung und Krönung der irrationalistischen Regungen der zweiten Hälfte des 18. Jh.s, so tritt dieser Auffassung die starke Bewußtheit, nicht nur der Frühr., entgegen; diese Bewußtheit läßt das Irrationale oft genug zum Objekt werden. Einer zu starken Akzentuierung des Individualismus läßt sich in der Frühr. wie in der späteren Zeit das Gemeinschaftsgefühl der Persönlichkeiten und Gruppen ebenso sehr entgegenstellen, wie dem vermeintlichen Subjektivismus jene Gedankenbildungen, Bildungsideale, Ausdrucksformen, die aus dem von Herder und Goethe her aufgenommenen Organismusedanken fließen, in dem man mit starker Vereinseitigung den Schlüssel der romantischen Weltanschauung hat finden wollen. Von einer „Lebensfremdheit“ der deutschen R. sollte nicht mehr gesprochen werden, seitdem die Besonderheit des romantischen Lebensbegriffes erkannt ist. Der Kennzeichnung der R. als deutscher Renaissance, die viel für sich hat, nicht nur, wenn man ihr Stoffgebiet überschaut, sondern auch wenn man gewisse spezifisch deutsche Züge, wie etwa die Maßlosigkeit im Streben nach einem Un erreichlichen im Auge hat, kann entgegengehalten werden, daß das frühromantische Programm eigentlich das Programm des Goethe-Schillerschen Klassizismus in allen Punkten mitumfaßt. Freilich ist die R. der stärkste Exponent, der am weitesten vorgeschobene Posten der sogenannten deutschen Bewegung, die um 1800 im deutschen Idealismus philosophisch ausstrahlt. Aber einer so gestalteten und hellen Gedanklichkeit tritt die romantische Neigung zum Unbewußten, Triebhaften, Dunklen, Nachtseitigen, Unbegreiflichen, Magischen entgegen, die Gefühlsbetontheit, die Vorzugsstellung der Lyrik, der Musik und die „Formauflösung“. Es ist einsinnig erkannt worden (A. Tumarkin),

daß die Romantiker jede Form und jede Norm auflösen in fließende Bewegung. „Sobald sie aber diese fließende Bewegung, dem Augenblick Dauer verleihend, zum Ausdruck bringen wollen, verfallen sie gegen den eigenen Willen dem Gesetz der Form.“ So erscheint die deutsche R., je mehr die Forschung sich entwickelt hat, als ein Sammelbecken des Entgegengesetzten, als ein Prisma, als ein Proteisches, und der in neuerer Zeit angesichts des Gewirrs der Meinungen laut gewordene Agnostizismus, wenn es gilt, bei ihr zu einer bündigen Definition zu gelangen, ist nicht ohne Berechtigung. Dieser Agnostizismus erklärt, daß das Verstummen der einzig wahre Ausdruck der romantischen Weltanschauung sei, und jede Darstellung dieser Weltanschauung, besonders wenn sie in begrifflicher Form geschieht, notwendig unvollkommen bleiben müsse. Den Geist der R. auf eine reine Formel des Seins zu bringen, werde nicht möglich sein, weil damit sein Hauptcharakteristikum, das unendliche Werden, verwischt würde (J. Petersen). Der „Geist der R.“ sei kein Dogma, kein Prinzip, kein Ziel und keine Aufgabe, nichts was in einem umrissenen Gedanken Platz hätte oder in einem System von Begriffen. R. rein als solche ist nichts weniger als Philosophie; näher steht ihr die Dichtung . . . Die R. ist eine Lebensstimmung eigener Art. Und darin liegt die Unmöglichkeit, ihr Wesen begrifflich zu bestimmen“ (Nic. Hartmann). Ob nicht dennoch und gerade deswegen ein „Geist der R.“ — etwa mit Hilfe des von Max Weber aufgestellten Begriffes der „Idealtypen“ — gewonnen werden könne, darf gefragt werden. Immer bleibt der Literaturgeschichte daneben die ihr näherliegende Aufgabe unbenommen, in nachschaffender, erlebnishafter Anschauung die Gestaltwerdung eines wie immer beschaffenen Geistes der Epoche und den Zusammenhang geschichtlich gegebener Kräfte aufzuzeigen. Neben der Deutung dessen, was wir vom Boden geistesgeschichtlicher Erkenntnis R. nennen, besteht, wie schon angedeutet, die Möglichkeit, den Geistestypus des Romantikers,

das heißt des romantischen Menschen vom Boden einer Psychologie der Weltanschauung als eine unter allen historischen Erscheinungsformen stets wiederkehrende und metaphysische Gestalt des menschlichen Geistes zu erfassen. Ricarda Huch hat diesen romantischen Charakter in neuerer Zeit zuerst darzustellen gesucht und in Ludwig Tieck einen Prototyp dieser Art erkannt. Kennzeichen dieses romantischen Charakters sind die Reizbarkeit, die Emotionalität, die ein gerecht abwägendes, objektives Urteil nicht aufkommen läßt und den Romantikern das ewig Jugendliche gibt. Diese Reizbarkeit erschwert dem Romantiker den Verkehr mit den Menschen, so sehr er auf der anderen Seite ein „an Schwäche grenzendes Bedürfnis nach Gesellschaft und befreundeter Umgebung“ besitzt. Der romantische Charakter ist nie fertig, niemals gelangt er zu einer Gelassenheit, wie sie das Ziel menschlicher Entwicklung sein sollte. Immer ist er im Werden. Sein Wesen deckt sich mit dem, was Friedrich Schlegel zur Charakteristik aller modernen Kunst sagte: „Die hervorbringende Kraft rastlos und unstill, die Empfindlichkeit immer ebenso unersättlich wie unbefriedigt, Verworrenheit, Gesetzlosigkeit, Skeptizismus, vielseitige Charakterlosigkeit, alles in allem ein Chaos.“ Neuere psychologische Forschung hat diesen romantischen Charakter als weltanschaulichen Typ auf schärfere Begriffe gebracht. Das Erleben wird ihm die Hauptsache und die eigentliche Wirklichkeit. Nur noch persönliches Schicksal wird entscheidend. Subjektives und Objektives, Traum und Wirklichkeit werden verwechselt. Alles Feste wird aufgelöst. Der Drang nach beständigem Erleben bringt es niemals dazu, daß Form und Gestalt des Daseins erreicht werden. Der Romantiker erscheint als das Leben selbst und darum ist er kein Hervorbringender und Handelnder, sonder ein ewig Seiender. Die Funktion seines beständigen Erlebens und Selbsterfahrens betätigt sich in einer unendlichen Steigerung der Reflexion, die aber immer nur Momente festzuhalten vermag, daher denn der Aphorismus und das fragmentarische

Denken seine Form sind. Mit dem beständigen Werden des romantischen Charakters ist verbunden die Unvollendung in allen seinen Äußerungen und Hervorbringungen. Die Psychologie des Jugendalters hat solche spezifisch romantische Züge gerade bei den Jugendlichen erkennen wollen (Gemeinschaftsbedürfnis, Wandertrieb, Märchenphantasie, Sehnsucht ohne Ziel, Empfänglichkeit ohne Gestaltungskraft, die Fähigkeit, subjektive optische Anschauungsbilder zu erzeugen, die Synästhesie, das Festhalten einer Scheinwirklichkeit, das Ineinanderlaufen von Innenwelt und Umwelt). Solche Erkenntnisse ermöglichen es, in der historisch gegebenen R. eine jugendliche Epoche mit allen Vorzügen und Schwächen sehen zu lassen, die, ohne daß man in ihr einen Degenerationsprozeß oder pathologische Züge erkennen darf, Symptome und Anlagen aufweist, die später verkümmert sind. Das typische Schicksal des romantischen Menschen scheint sich demgemäß dort zu erfüllen, wo ein „früher Tod, wie bei Wackenroder oder Novalis ihm eine ewige Jugend von ideeller Dauer verliehen hat“.

M. Joachimi *Die Weltanschauung der deutschen R.* 1905. E. Kircher *Philosophie der R.* 1906. S. Elkuß *Zur Beurteilung der R. und zur Kritik ihrer Erforschung* 1918. W. Metzger *Gesellschaft, Recht und Staat in der Ethik des deutschen Idealismus* 1917. E. Cassirer *Freiheit und Form* 1917. A. Tumarkin *Die romantische Weltanschauung* 1920. G. Mehlis *Die deutsche R.* 1922. G. Stefansky *Das Wesen der deutschen R.* 1922. F. Strich *Deutsche Klassik und R. oder Vollendung und Unendlichkeit* 1928³. M. Deutschbein *Das Wesen des Romantischen* 1921. P. Kluckhohn *Persönlichkeit und Gemeinschaft* 1925. N. Hartmann *Die Philosophie des deutschen Idealismus* 1923. J. Petersen *Die Wesensbestimmung der deutschen R.* 1926. H. Brinkmann *Die Idee des Lebens in der deutschen R.* 1926. K. Jaspers *Psychologie der Weltanschauungen* 1919. E. Spranger *Psychologie des Jugendalters* 1925.

§ 3. Abgrenzung, Zusammenhänge, Generation. Wenn es letztlich unmöglich erscheint, das Wesen der deutschen R. auf eine reinliche und abschließende Formel zu bringen, so ist

es um so mehr geboten, sie als geschichtliche Gestalt darzustellen. Für ihre Einordnung in den Ablauf der deutschen Geistesgeschichte sind zeitliche Begrenzungen notwendig. Während diese Begrenzung, was das Ende der romantischen Bewegung angeht, keine Meinungsverschiedenheit hervorruft, ist der Beginn der romantischen Bewegung problematisch. Man nimmt ungefähr das Jahr 1830 als Grenzscheide, unbeschadet der Nachwirkungen, die die R. im 19. und 20. Jh. ausgeübt hat. Dagegen unterliegt das Verhältnis der R. zum deutschen Klassizismus und der Geniebewegung verschiedener Auslegung. Das Gemeinsame zwischen Sturm und Drang und R. hat man vor allem im Irrationalismus gesehen und Persönlichkeiten wie Hamann, Herder, Lenz von diesem Boden aus als Vorläufer und Wegbereiter der R. angesprochen. Daß aber die Gleichsetzung von R. und Irrationalismus unhaltbar ist, wurde längst erkannt. Gerade die denkerische Analyse und Selbstanalyse, die Fähigkeit, fühlend über dem bloßen Gefühl zu stehen, das Vermögen, Begriffe zu bilden und spielend mit ihnen umzugehen, ist romantisches Kennzeichen und trennt diese Generationen von den Stürmern und Drängern und der in ihr vorwaltenden Anarchie der dunklen Gefühle, des Unbewußten und Triebhaften. Zwischen Sturm und Drang und R. stehen eben Kant und Fichte und liegt der höchste Aufschwung des deutschen Denkens. Neben dem Problem des Irrationalismus gibt es im einzelnen eine Fülle von Gedanken, Motiven, Formen und Stoffen, die vom Sturm und Drang zur R. hinüberführen. Doch bestand und besteht hier die Gefahr, daß man sich ins einzelne verliert und bloße Materialien ausschüttet, statt an einem geistesgeschichtlichen Gesamtbilde beider Bewegungen zu formen. Und es liegt andererseits nahe, daß man sich mit terminologischen Erschleichungen begnügt, da bei dem gegenwärtigen Stande der Literaturwissenschaft die Wesenheiten beider Bewegungen erst sehr vorläufige Definitionen gefunden haben. Immer freilich wird eine

Merker-Stammler, Reallexikon III.

Erörterung des Verhältnisses von Sturm und Drang und R. Herders zu gedenken haben. Der von ihm ausgehende Organismusgedanke, sein Trieb zum Lebendigen, die Forderung, die Hamann und er vertraten, daß jede menschliche Leistung aus der Totalität der Persönlichkeit entspringen müsse, seine kosmische Verbundenheit, die Hochschätzung der Individualität und der großen Persönlichkeiten, alles das sind Forderungen und Gedanken, die von Herder her der R. eingepflanzt waren. Sehr beachtenswert erscheint auch die Feststellung der Weiterwirkung neuplatonischer Gedanken in der R. Während die neuplatonische Weltanschauung als solche und in ihrer Wurzel dem Sturm und Drang nicht bewußt war, erkennt sich die R. in ihr. Beide Bewegungen gelangen vom Boden des platonischen Weltgefühls zur Auflösung einer geschlossenen und ebenmäßigen Form.

Wenn es gilt, den Zusammenhang der R. mit dem Klassizismus zu prüfen, so handelt es sich um die Namen Goethe und Schiller in der Zeit ihres Zusammenschlusses. Auch hier sind ältere Anschauungen glücklich überwunden, die sich noch aus einer Parteinahme für den Klassizismus gegen die R. im 19. Jh. erklären ließen. Es kann keine Rede mehr davon sein, daß die sog. Romantiker die bösen Buben waren, die das Werk und die Weltanschauung Goethes und Schillers zunichte machten. R. und Klassizismus sind nicht mehr jene unversöhnlichen und unvereinbaren Gegensätze, die man früher in ihnen erkannte. Das Programm und Streben der R. umfaßt die klassizistische Weltanschauung und Kunstübung mit in sich. Diese Entwicklung der R. aus dem Klassizismus zeigt sich in dem Übergang der einen Bewegung zur anderen, in den mannigfachen Berührungen der beiden frühromantischen Führer, der Brüder Schlegel, ihrer Theorie und Kunstübung, mit dem Klassizismus und in den verschiedenen Rückwirkungen, die die R. auf das Werk Goethes und Schillers zu üben vermochte. So wird heute die alte Einsicht, daß die Generationen und geistigen Bewegungen zwar begrifflich wohl gegeneinander ab-

gegrenzt werden müssen, daß sie aber im geschichtlichen Verlauf ineinander übergehen, sanft und ohne Schroffheiten, gerade für den Zusammenhang von R. und Klassizismus wieder lebendig. Diese Erkenntnisse betreffen das Gebiet des Geistigen, und nicht persönliche oder private Ressentiments, Stimmungen, Animositäten, in denen man früher so oft den eigentlichen Gegensatz zwischen Klassikern und Romantikern finden zu sollen meinte. Daneben dürfen die Wesensunterschiede der romantischen Generation von dem Klassizismus keineswegs übersehen oder verwischt werden.

Eine solche Bezogenheit auf letzte Wesensgegensätze des Stiles und einer vom Stile nicht zu trennenden Weltanschauung liegt der Polarität von Vollendung und Unendlichkeit zugrunde, mag auch die Durchführung, die Fritz Strich dieser Antinomie in seinem Buche über deutsche Klassik und R. gegeben hat, von Systemzwang und Willkürlichkeiten nicht frei sein. Klassische Weltanschauung und Kunst suchen das Unendliche im Vollendeten, d. i. im Endlichen; romantische Weltanschauung und Kunst streben nach einem Goetheschen Worte ins Elementarische und unterliegen keiner Bindung, die sich aus vorhandenen Gegebenheiten und Diesseitigkeiten herschreibt. Zugegeben, daß ein solches Unendlichkeitsstreben nicht nur Kennzeichen der romantischen Epoche gewesen ist, daß ferner bei der Aufstellung dieses Charakteristikums ein romantischer „Idealtyp“ maßgebend ist, so hat sich doch die R. selber in dieser Unendlichkeitstendenz nach Weltanschauung und Kunstübung erkannt. Daß der Klassizismus in der deutschen Geistesgeschichte eine Synthese hergestellt hat zwischen den Gegensätzen der „Lutherseele“ und den formenden Mächten des Humanismus und der Renaissance, erscheint einleuchtend. Hier bedeutet die R. einen Bruch. Man nennt sie wohl die deutsche Renaissance. Aber dieser Ausdruck kann leicht irre führen, da gerade die Errungenschaften der eigentlichen Renaissance in ihr nicht wiederzufinden sind, mag man diese Renaissance

für das deutsche Geistesleben negativ oder positiv werten. Einen Brennpunkt des Verhältnisses von Klassik und R. muß das Verhältnis zur Antike, zum Griechentum ergeben. Dabei sind die Anfänge des jungen Gräkomänen Friedrich Schlegel nicht so maßgebend, wie die Ausprägung, die die Beziehungen zum Griechentum bei der jüngeren romantischen Generation, den Creuzer, Görres u. a. gefunden haben. Hier setzt die R. an die Stelle der in sich ruhenden plastischen Einzelgestalt Winckelmannscher Observanz die Dynamik, die die Begleiterscheinung einer aus der Tiefe kommenden Bewegung ist, an die Stelle der Heiterkeit und Helligkeit der griechischen Welt das Dunkle, Umwölkte, an die Stelle ruhiger Beglückung ein Rauschhaftes, an die Stelle einer sinnlichen Freude am Dasein die Unergründlichkeit dunkler religiöser Gefühle. Die im einzelnen durchführbare Gegensätzlichkeit von Vollendung und Unendlichkeit gewinnt um so mehr Licht, wenn man sie als Generationserlebnis auffaßt. Die Anwendung des Generationsbegriffes auf die R. ist Wilhelm Dilthey glücklich gelungen und empfiehlt sich heute um so mehr, da einmal das Wort R. als literarhistorischer Begriff, wie gesagt, allmählich in Mißkredit kommt und andererseits der Generationsbegriff in der Kunst- und Geistesgeschichte neue Auswirkungen zeitigt. Innerhalb der sogenannten R. müssen zum mindesten zwei Generationen geschieden werden: die eine, die man als Früher. bezeichnet, eine zweite, die ihre geschlossenste Ausprägung in der sogenannten Heidelberger R. findet; die ältere Generation vornehmlich ästhetisch-literarisch, die jüngere in weiter Beziehung religiös gerichtet. Die literarische R. von Jena und Berlin ist eine Auseinandersetzung mit dem 18. Jh. und eine synthetische Zuspitzung der in diesem Jahrhundert vorhandenen Gegensätze, die jüngere R. in Geist und Sprache aufkommendes 19. Jh. in einem vorläuferhaften, zukunftsweisenden Sinne. Hier ist „die schützende Hülle der humanistischen Begriffskultur mit einemmal zerris-

sen und der Mensch unmittelbar mit der Mutter Erde in Berührung gekommen“. „Die Kräfte strömen wieder aus dunkler Tiefe, der Mensch fühlt sich wieder dem Geheimnis des Lebens verbunden; an Stelle des Klanges wohlgeformter Perioden vernimmt das Ohr jetzt das Rauschen des Blutes.“ Das gilt im wesentlichen für die Gesamtheit der jüngeren R.

R. Haym *Die romantische Schule*⁴, hrg. von Walzel, 1920. Dilthey *Leben Schleiermachers* 1870. Ricarda Huch *Blütezeit der R.* 1899 u. o., *Verfall u. Ausbreitung der R.* 1902 u. o. O. Walzel *Deutsche R.* (Natur- und Geisteswelt 232, 233)⁴ 1918. R. Unger *Hamann und die Aufklärung* 1911. Ders. *Hamann und die R.*, Festschr. f. A. Sauer 1925. F. Strich *Deutsche Klassik und R.*³ 1928; P. Kluckhohn *Die deutsche R.* 1924. H. Kindermann *Lenz und die deutsche R.* 1925. G. Stefansky *Das Wesen der deutschen R.* 1923. Ders. *Das hellenisch-deutsche Weltbild* 1925. J. Körner, *Romantiker u. Klassiker* 1924. H. A. Korff *Humanismus u. Romantik* 1924. A. Bäumler *Einleitung zu Bachofen, Der Mythos von Orient und Okzident* 1926. E. A. Boucke *Aufklärung, Klassik und R.* Sonderdruck aus der 7. Aufl. von Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jhs.* 1925. W. Pinder *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* 1925.

§ 4. Romantische Geisteswelt und ihre Entwicklung. Daß für die erste Stufe der Ausbildung der deutschen R. die romantische Theorie und das romantische Denken von ausschlaggebender Bedeutung sind, unterliegt keinem Zweifel. Der Urheber dieser romantischen Theorie ist Friedrich Schlegel. Er geht darauf aus, die Ideen seiner Generation und ein neues Wollen begrifflich zu erfassen. Aber seine Begriffsbildung und seine Ausdrucksweise sind wiederum bezeichnend dafür, wie sehr im Grunde die neue Geistesrichtung einer rationalen Formulierung widerstrebt und wie schwer sie sich auf die Kategorien eines widerspruchslosen Denkens festlegen ließ. Seine frühe Gedankenbildung gilt der Begründung einer neuen Lebensanschauung. Dies Bestreben bekundet sich auch in denjenigen seiner Schriften, die historisch gerichtet sind. Lebenswerte, die er in vergangenen Epochen der Menschheit erkannt zu

haben glaubte, sucht er zu allgemeiner Gültigkeit für die Menschheit seiner Tage zu erheben. Sein Ausgangspunkt wird gebildet durch die gleiche Problematik, die den Klassizisten Schiller beschäftigte: der Gegensatz von Natur und Kultur, von Leben und Geist. Das Ziel beider ist, dem modernen Kulturmenschen das Bewußtsein der Einheit und Allheit und eine verlorene Harmonie wiederzugeben oder sie ihm als Ideal vorzustellen. Nicht mehr in der Auffassung Rousseaus von einem zwar primitiven, aber glücklichen Naturzustande wird von ihm die Lösung gefunden, sondern zunächst im Griechentum als einer Erscheinungsform höchster und reinsten Menschheit. Die einseitige Verherrlichung des Griechentums, in dem er Natur im Gegensatz zu moderner Künstlichkeit zu erkennen glaubte, ist ihm aber nur ein rasch überwundenes Durchgangsstadium für die Gewinnung eines gerechten Standpunktes gegenüber den Modernen und zur Feststellung einer Theorie des sog. Romantischen. Die Zeitschrift 'Athenäum', die er 1798 bis 1800 zusammen mit seinem Bruder Wilhelm herausgibt, dient dem Ausbau der neuen Position nach allen Seiten und verfolgt die Absicht, eine neue Bildung zu schaffen, die man in der Vereinigung, Zusammenfassung, Ausdeutung und Verwertung des von den Brüdern als brauchbar Erkannten suchte, in einer kritischen Analyse und Vernichtung des Unbrauchbaren und nicht Existenzberechtigten, endlich in der Herausarbeitung neuer oder bisher vernachlässigter Werte philosophischer, lebensanschaulicher wie geschichtlicher Art. Der starke Eindruck aller frühromantischen Kundgebungen und insbesondere dieser programmatischen Zeitschrift rührt nicht aus der Evidenz zusammenhängender und systematischer Argumentationen her, sondern aus der Explosivität, Intensität und aus der Fülle des Gebotenen, aus der Emotionalität des Denkens, die eben vor allem die Eigenart Friedrich Schlegels war. Die Weite des kulturphilosophischen Horizontes macht diese Zeitschrift, wie die gesamten geistigen Bestrebungen des

frühromantischen Kreises um die beiden Brüder zu einer Erscheinung, wie sie die deutsche Literatur weder vorher noch nachher aufzuweisen hat. Schon ist der „gräkomane“ Standpunkt verlassen, und das berühmte 116. Athenäumsfragment verkündigt die romantische Poesie als „eine progressive Universalpoesie“, die immer im Werden ist, nie vollendet sein kann, durch keine Theorie erschöpft zu werden vermag und angesichts deren nur eine divinatorische Kritik es wagen dürfte, ihr Ideal zu charakterisieren. Und hier ist die Forderung der sog. „romantischen Ironie“ aufgestellt. Daß dieser Begriff von der R. letztlich aus der Fichteschen Philosophie, ihrem Ich und Nicht-ich abgeleitet worden ist, duldet keinen Zweifel. Auf der anderen Seite gewinnt er für das romantische Denken und Dichten eine so konstitutive Bedeutung und steht mit dem innersten Wesen des romantischen Menschen in einem so engen Zusammenhange, daß die problemgeschichtliche Verknüpfung mit Fichteschen Gedanken in den Hintergrund treten muß. Unter Ironie wird nicht mehr jene sokratische Ironie verstanden, die „das Heiligste mit dem Fröhlichen und Leichtfertigen zu verweben pflegte“, „sondern die Freiheit, mit der der romantische Dichter alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität.“ Hiermit ist jene spielende Freiheit erobert, mit der der romantische Mensch, Denker und Dichter jederzeit über sich selber und seinem Werke zu stehen vermag, eine Freiheit, die der Zerstörung des eigenen Ichs und der eigenen Schöpfung gleichkommen möchte, wenn man ein moralistisches an die Stelle eines rein geistigen Phänomens zu setzen geneigt ist. Der nicht zu überbrückende Gegensatz zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem Diesseitigen und dem Absoluten oder Transzendenten wird durch diesen Begriff der romantischen Ironie nicht beseitigt. Aber indem man nun über diesem Gegensatze in voller Willkür und Freiheit schwebte, verlor er seine Bedeutung. Der Dichter

— selber mehr als seine Schöpfung — machte das Bewußtsein deutlich, das er von dem Abstände seines Werkes, wie es wirklich war, zu dem, was ihm als letzte Idee vorschwebte, besaß; und die klassizistische Einbeziehung der Unendlichkeitsidee in die endliche Erscheinung und Gestalt eines Kunstwerkes war damit völlig aufgehoben. Dieser Begriff der romantischen Ironie ermöglichte den Brüdern Schlegel die Entdeckung des romantischen Dichters Ludwig Tieck, ermöglichte ihnen und der folgenden R. die Verkündigung Jean Pauls und eine neue Wertung der Weltliteratur, nicht zuletzt auch der Werke Goethes. Gleichviel, ob es gelingt, in das Denken und Theoretisieren der Frühr. klaren Sinn und Zusammenhang zu bringen — hinter all dem steht ein Erlebnis, das wichtiger erscheint als eine lückenlose Folgerichtigkeit romantischer Begriffsbildung. Dies Erlebnis ist ungeahnte Aufschließung menschlicher Seelen für verkannte oder unbekannte geistige Werte, eine beispiellose Erweiterung des Horizontes, eine neue Hochschätzung des unaussprechlich Individuellen, der stete Hinweis auf das Unbegreifliche und Unfaßbare in Menschenseele, Menschengestalt und Menschenschöpfung. Dies romantische Ausdehnungsbedürfnis erreicht das Gebiet des Religiösen unter der Führung Schleiermachers. Auch hier waltet der Begriff des Unendlichen, das nur mittels eines Vorganges erfaßt werde, den wir einen religiösen nennen müssen. Gefühlsmäßiges Umspannen des Universums, Anschauung dieses Universums, Erkenntnis, daß dies Universum in jedem endlichen Dinge sich spiegle, unzugänglich jeder empirischen Wahrnehmung und jeder rationalen Erfassung, Abhängigkeit des Menschen in diesem Gefühle der Verbundenheit mit dem Unendlichen: das sind die Kräfte, auf denen Schleiermacher in geistigem Austausch mit Friedrich Schlegel die neue Religiosität begründet. Die Hochschätzung des Individuums, das ein Spiegel des Unendlichen ist, bedingt die neue Ethik, die, unterschieden von Kantischer Rigorosität, nicht eine Sollenethik, sondern eine

Seinsethik ist. Der einzige Wille eines jeden Menschen soll sein, zu werden, was er ist, und jede Handlung ist eine besondere Entwicklung dieses einen Willens. Die individuelle Aufgabe ist einem jeden Menschen zugewiesen und wird erfüllt in einer vollendeten Ausbildung des Individuums, das alle Werte des Kulturlebens und der Geschichte in sich aufnimmt zum Zwecke seiner persönlichen Steigerung und Vervollkommnung. Ein Sittengesetz gibt es nur noch als notwendig sich ergebende Funktion des persönlichen intelligenten Wesens. Es steht nicht mehr im Gegensatz zur Natur, sondern ist ein Ausdruck des Natürlichen. Nun kommt der Moment, in dem der neue Geist seine Festlegung und Systematisierung in Schellings systematisch-philosophischer Gedankenbildung findet. Seine Naturphilosophie ruht auf der Ueberzeugung der Einheit von Natur und Geist. Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein, und die Natur in ihrer Entwicklung wird erkannt als eine fortschreitende Enthüllung des Geistes. Alles im Universum ist beseelt. Nichts ist im Universum, das bloß Leib und nicht auch Seele wäre. Das wahre Wesen der Dinge ist weder Seele noch Leib, sondern das Identische Beider. Das Prinzip des menschlichen Geistes deckt sich mit dem Prinzip der Natur. Die Schellingsche Philosophie wird eine Offenbarung für die Generation, die mittelbar oder unmittelbar ihn zum Lehrer und Führer wählt. Daß sie der Goetheschen Weltanschauung so nahe steht, wie keine andere der philosophischen Systembildungen des deutschen Idealismus, verleiht ihr besondere Zeugniskraft. Die Gefahren, die durch diese romantische Naturphilosophie den im Werden begriffenen exakten, empirischen Naturwissenschaften zeitweilig erwachsen, erscheinen heute gering angesichts der Tatsache, daß hier eine in alle Kanäle des geistigen Lebens dringende Lebensphilosophie erschien, deren Terminologie noch von Leuten zweiten und dritten Ranges mit Leichtigkeit gehandhabt wurde und der Generation, die am Anfang des 19. Jhs. in ihre Reif-

werdung eintrat, den begrifflichen Zugang zu einer bisher nur geahnten und gefühlten Weltanschauung bot. Aber die Schellingsche Philosophie baut sich auch den Ästhetizismus der Klassik ein. Nur das Schaffen des Künstlers bedeutet die völlige Identität mit der schöpferischen Kraft, der die Welt unterliegt. Nur in der Kunst stellt sich das Absolute dar. Die Kunst bezeichnet in einem noch weiteren Sinne als die Kantische Kunstlehre und die Kunstlehre des Klassizismus es zu behaupten wagten, eine Dimension über allen anderen, den Bereich völligen Selbstzweckes und schlechthiniger Unabhängigkeit, die Vereinigung von Natur und Geist, Notwendigkeit und Freiheit.

Noch längst ist nicht genügend erkannt, wie sehr der Schellingianismus die jüngere romantische Generation beeinflusst hat, mag sie sich der Wissenschaft oder der Dichtung verschrieben haben. Die romantische Naturwissenschaft und die romantische Medizin (vorbereitet durch die Lehre John Browns) zehren von ihm, die romantischen Geisteswissenschaften nicht minder. Auch ein selbständiger Denker wie Franz Baader ist ohne die Berührung mit Schelling kaum zu denken, mögen auch die Wurzeln Baaders in das Erdreich zurückreichen, das die theosophischen Schriften Jakob Böhmes bereitet hatten, von dem sich ja Tieck und Novalis ebenfalls führen ließen. Schellings Geist lebt aber auch in der romantischen Dichtung. Der Gegensatz Schellings zu den Frühromantikern erscheint nur einmal auffallend. Das ist in dem Augenblick, da er gegen die christlich-religiöse Affektation der Friedrich Schlegel, Novalis und Tieck jenen „Anfall von seinem alten Enthusiasmus für die Irreligion“ bekam, der sich in seinem 'Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens' auswirkte, einem absichtlich grob übertreibenden, materialistischen Gegenschlag gegen den ihn herausfordernden Spiritualismus der anderen. Mit Schellingschen Analogien und naturphilosophischen Terminologien arbeitet auch die Gedankenbildung des Novalis, so sehr dessen magischer Idealismus persönliches Erlebnis gewesen ist und so sehr die Intro-

vertiertheit dieses pietistisch eingefärbten Dichters und tastenden Denkers und Ahners auf dem Gebiete der Natur, des Lebens und der Geschichte ohne alle literarischen Zusammenhänge als ein Phänomen individuellster Art genommen werden muß. Jene Sprengung der Hüllen, die mit der schier unendlichen Progressivität Friedrich Schlegels, der magischen Leuchtkraft Schellingscher Naturphilosophie, dem Betreten eines Bezirks der „Mütter“, in dem, wie bei Schleiermacher, das Religiöse heimisch ist, Hand in Hand ging, kam der Ausweitung und Vertiefung des geschichtlichen Bewußtseins zugute. Die romanische und die deutsche Welt des MA.s und dann der Orient werden nun als bisher verschüttete Quellen des Lebens, des Geistes und der Kunst erkannt. Wackenroder und Tieck entdecken die bürgerliche Welt des deutschen MA.s. Sie, wie Friedrich Schlegel mit den Seinen wenden sich zur christlichen Kunst und mit Vorliebe zu den Primitiven. Wilhelm Schlegel, der organisatorisch begabte, humanistisch feinst geschulte, kritische Geschmäckler, der Vorläufer des besten Historismus, wie ihn das 19. Jh. kennt, entwirft in seinen Berliner und Wiener Vorlesungen das literarhistorische Panorama der Dichtungsgeschichte seit dem Altertum, in das er die romantische Theorie und Programmatik hineinprojiziert.

Es kommen die Nachtreter und die Zehrer, die zu produzieren meinen, während sie nur reproduzieren. Eine romantische Allkunst, die sich einer symbolischen, hinter die realen Erscheinungen deutenden Zeichensprache bedient, tritt mit Philipp Otto Runge, dem im geistigen Austausch mit Tieck befruchteten und an Blütenhaftigkeit dem Novalis verwandten Zeichner, Maler, Dichter, in Sicht. Niemals ist die Frühr. unpolitisch gewesen. Ein berühmtes Apercu Friedrich Schlegels nennt die französische Revolution neben Goethe und Fichte als die dritte der drei großen Tendenzen des Zeitalters. Die Gedanken, berührt von den weltgeschichtlichen Umwälzungen Europas in der napoleonischen Ära, lenken vom Weltbürgertum zum Nationalstaat. Um

1806 fordert Wilhelm Schlegel gegenüber den dichterisch spielenden Epigonen eine auf die Tatsachen eingestellte, rhetorische und patriotische Poesie, ja, das Zurücktreten aller Poesie gegenüber der Beredsamkeit und dem Wirken für Öffentlichkeit, Vaterland und große Welt, und bewährt diese Forderung alsbald in seiner persönlichen Betätigung. Die Arnim, Brentano, Görres entlaufen der Schule der Jenenser und Berliner Frühromantik und lassen, nicht ohne Ressentiments gegen kritische Einseitigkeit und Überspitzung, aber keineswegs unberührt von Friedrich Schlegelschen Anregungen, Schellingscher Naturphilosophie, Hardenbergscher Verinnerlichung, Wackenroderscher Zartheit, Tieckscher Dämonie, Deutschheit auftauchen. 'Des Knaben Wunderhorn' geht von Heidelberg aus, nicht als ein Werk geschichtlicher Bemühungen, sondern als eine Quelle der Naturpoesie, das ist die Poesie an sich im Herderschen Sinne. Als solche werden auch die Volksbücher genommen, die Tieck als Unterlage einer suchenden und liebenden Virtuosität im Dichterischen bereits benutzt hatte. Der Organismusgedanke findet seine besondere Abwandlung in der Lehre vom Volksgeist, der aber auch aus dem Entwicklungsbegriff der Schellingschen Philosophie herauswächst. So werden die Grimm, die Savigny, die Adam Müller die Wegbereiter der „Historischen Schule“ und ihrer Erfassung der geistig-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit den Mächten und Ideen der französischen Revolution zeigt sich in der romantischen Spätzeit mit aller Schärfe. Eine legitimistisch-konservative Denkrichtung ist das Ergebnis, nicht zuletzt unter dem Eindrucke ausländischer Ideen, wie es diejenigen Burkes sind. Die Gentz, Adam Müller, der spätere Friedrich Schlegel müssen verstanden werden von diesem Ideenstrom her, der von dem großen Iren ausgeht und sich in historische Weltauffassung und politische R. im engeren Sinne teilt. Dabei darf es mit Recht als kaum zufällig erkannt werden, daß dieser Vater des historisch-politischen Denkens

Katholik ist. Reformation, Aufklärung und Revolution erscheinen bei ihm, wie bei den Späteren, auf einer Linie, als diejenigen geistigen Bewegungen, „deren individualistische und rationale Impulse dem traditionalistisch gestimmten Historiker als Überheblichkeit und Frevel erscheinen“. Was der Aufsatz des Novalis 'Die Christenheit oder Europa' als inneres Erlebnis aus sich herausgestellt hatte, wird nun wissenschaftliche Überzeugung und vermeintliche Evidenz. Die Neigung zum Katholizismus, in der Fröhr. entweder Produkt einer inbrünstigen und suchenden Sehnsucht zerrissener oder verdrängter junger Menschen oder gar nur einer „predilection d'artiste“, erscheint nun als notwendige logische Folge der Geschichts- und Staatsauffassung und der europäischen Zustände. Gegenüber der verweiblichten Fröhr., in der Männer und Frauen eine große, von der Frau beherrschte Gesellschaft bildeten, ist die Spätr. eine männliche Epoche. Es fehlen nun die Frauen, die wie Karoline, Dorothea in ihrer Fröhrzeit, die Vertreterinnen der Berliner Salons, die Männer erst recht zu sich selber führten. Bettina von Arnim schlingt nur Arabesken und entbehrt jener Selbstaufgabe, die die frühromantischen Frauen im geistigen Verkehr mit den Männern klug als ihr bestes Teil bekundeten. Es möchte scheinen, als beständen in der Spätr. kaum zu vereinigende Gegensätze. Auf den ersten Blick läßt sich die Spannweite kaum verringern etwa zwischen der luziden spätrömantischen Auffassung des Staates, der Gesellschaft und der Geschichte und den okkultistischen Strömungen, dem Sichversenken in die „Nachtseiten der Natur“, wie es eine Folge der Schellingschen Naturphilosophie war, der ältere Elemente des deutschen Vitalismus eingefügt wurden. Es kann scheinen, als lebe in der spätrömantischen Geschichts- und Gesellschaftsauffassung und in der Befruchtung, die von da aus den Geisteswissenschaften wurde, die Geisteshaltung der Aufklärung zu einem guten Teile wieder auf, während die Naturwissenschaften sich in einen Mystizismus verloren, den

die Empirie der folgenden Zeit des 19. Jhs. überwinden mußte. Im Grunde aber bedeuten die scheinbar auseinanderstrebenden Tendenzen des spätrömantischen Geisteslebens nur die Ausstrahlungen eines und desselben Prinzips, nämlich einer vitalistisch-organischen Lebensauffassung, die ebenso an die Stelle der mechanistischen Naturanschauung trat, wie sie die pragmatische Geschichtsauffassung der Aufklärung verdrängte. „Wer von diesen neuen Erlebnissen und Einsichten aus sich mit den staatlichen, nationalen und genossenschaftlichen Bildungen auseinandersetzen wollte, als deren Glied er sich empfand oder entdeckte, der konnte nicht mehr darauf verfallen, den außerhalb liegenden festen Punkt des Archimedes zu suchen, von dem aus die Welt sich so konstruieren ließe, daß sie vor einer individualistischen Zwecksetzung gerechtfertigt war. Wo die Geschichte selbst zu sprechen beginnt, befinden wir uns, wie reich die persönlichen Modifikationen des Verhältnisses zu Kant in der Art seiner Überwindung von Humboldt bis Hegel auch sein mögen, außerhalb der Bannmeile der reinen Vernunft“ (Elkuß). Der romantische Organismusbegriff, der ein immanentes Lebensprinzip voraussetzt, wird in den geistigen Erscheinungen und Tendenzen gerade der Spätzeit allenthalben verspürt. Daß die geistige Entwicklung der R. zu universell ist, um vom Boden einer Literaturgeschichte der Stämme und Landschaften als ein Erzeugnis und eine Renaissance des ostdeutschen alten Siedlungslandes begriffen zu werden, wäre naheliegend, auch wenn nicht historische Tatsachen dieser Auffassung entgegenständen. Die Abtrennung einer westdeutschen R. als „rheinische Restauration“ hilft über die Schwierigkeiten, die die landschaftliche Erklärungstheorie bietet, nicht hinweg und bedeutet nur eine terminologische Verschiebung, nicht aber eine Stütze der Theorie, die die R. aus dem Siedlungsraum deuten möchte.

K. Joël *Nietzsche und die R.* 1905. Marie Joachimi *Weltanschauung der R.* 1905. C. Sigel *Geschichte der deutschen Naturphi-*

Iosophie 1913. F. Meinecke *Weltbürgertum und Nationalstaat* 1908 u. o. Elkuß *Zur Beurteilung der R. und zur Kritik ihrer Erforschung* 1918. Schmitt-Dorotic *Politische R.* 1925. K. Borries *Die R. und die Geschichte* 1925. Frieda Braune *Buße in Deutschland* 1918. E. Rothacker *Einführung in die Geisteswissenschaften* 1920. J. Nadler *Die Berliner R.* 1921. Ders. *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* 2. Aufl. 1924. Ders. *Görres und Heidelberg*, Pr. Jbb. 198 (1924). Samuel *Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs* 1925. O. Walzel *Deutsche R.* Band 2. F. Kluckhohn *Deutsche R.* 1924. A. Stockmann *Die deutsche R.* 1921. 1923.

§ 5. Dichtung und Stil. Auch die romantische Dichtung und ihr Stil lassen sich aus einigen Haupttendenzen erklären. Der Begriff der romantischen Ironie wirkt in der Dichtung von Tieck bis zu den spätesten romantischen Epigonen, zunächst durch die Zerstörung der dramatischen Illusion. Eichendorff und Grabbe sind hier die letzten Ausläufer. Auch Puppenspiel und Schattenspiel werden unter diesen Begriff gestellt. Es ist schließlich nur eine Abwandlung des Begriffes der romantischen Ironie, wenn Friedrich Schlegel alsbald von dem romantischen Romane — und man darf diese Forderung sinngemäß auf die anderen Dichtungsgattungen übertragen — forderte, er solle dem Inhalte nach Bekenntnisse, der Form nach Arabesken bieten. Hiermit war einem subjektivistischen „Spiel“ in der Dichtung Raum geschaffen worden. Es betätigt sich alsbald in den verschiedenen Gattungen. Clemens Brentano erfaßt diesen Begriff des romantischen „Spiels“ am geistreichsten und freiesten in seinem Lustspiel 'Ponce de Leon'. Shakespeare konnte hier Eideshelfer sein. Wiederum ist der späte Eichendorff ein letzter Vertreter. Vor allem aber bekunden sich romantische Ironie und romantisches „Spiel“ arabeskenhaft im Roman, gefördert durch das Beispiel Jean Pauls, Lorenz Sternes, Cervantes. Der tiefst erfaßte Begriff der Ironie war es, der Friedrich Schlegels Verherrlichung von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' Vor-schub leistete. Und wenn danach eine ganze Kette romantischer Romane bis zu

Immermann und Mörike an die 'Lehrjahre' angeknüpft werden kann, so besteht das Wesentliche dieser Werke gegenüber dem 'Wilhelm Meister' darin, daß in ihnen die Allgemeingültigkeit, die das Goethesche Werk nach Gehalt und Form besaß, aufgehoben wird zugunsten eines in subjektivistischen Bekenntnissen sich auswirkenden Spieltriebes. Hierin zeigt sich das Technisch-Charakteristische der 'Lucinde', des 'Florentin', des 'Godwi', der Arnimischen und Eichendorffschen Frühromane und der nachahmerhaften Werke. Schließlich erscheint das romantische „Spiel“ auch in der Lyrik, beginnend mit Tieck und verflüchtigt bis zu den Verselien der Dresdener Spätr. Mit diesem Spielbegriff schließt sich in der Lyrik die romantische Kategorie des Unendlichen zusammen, die in dem Streben nach musikalischen Ausdrucksmitteln und musikalischen Wirkungen der Wortkunst ihre Erfüllung findet. So wird romantische Lyrik alologisch und atektonisch, gemäß der von Novalis an Tieck abgelesenen Forderung, daß sich Gedichte denken ließen, die ohne allen Sinn und Zusammenhang wären, gestellt auf Assoziationen und gefühlserregenden Klangwirkungen, eine indirekte Wirkung ausübend wie die Musik.

Das romantische Drama hohen Stiles (die Dramen H. v. Kleists sollten nicht als „romantisch“ angesprochen werden) erscheint nach Inhalt und Form zunächst bedingt durch die progressiv-universalistische Tendenz der Früher. Shakespeare und Calderon, von Wilhelm Schlegel würdig und maßgeblich eingedeutscht, werden mehr als Muster: sie werden, einzeln und in ihrer Vereinigung, sinngebende und formgebende Prototypen, die ein von außen in den dramatischen Prozeß hineingetragenes Gestaltungsgesetz, die klassizistische Form, überwinden helfen. Bei ihnen erscheint jede Form ebenso immanent, wie diese von innen heraus geschaffene Form, auf der Fortsetzungslinie der Geniebewegung, in der Komposition und im Stile romantischer Dichtwerke überhaupt künstlerische Wirklichkeit wird. Damit erscheint eine im besonderen Sinne „deutsche

Form“ innerhalb der R. gewonnen oder wiedergewonnen zu sein. Tiecks 'Genoveva', 'Oktavian' und 'Fortunat', Zacharias Werners Dramatik, abgesehen von der Besonderheit seiner Schicksalstragödie, Arnims 'Halle und Jerusalem' und anderes von ihm, Brentanos 'Gründung Prags', Fouqué und Oehlenschläger glauben die Ströme und Kräfte und Geheimnisse des Lebens nur in jener dramatischen Atektionik bewältigen zu können, die natürlich ihre Werke auf dem Theater, wie es nun einmal bestand, unmöglich machte.

Zur Längsverbinding der romantischen Dichtung mit der wahlverwandten Dichtung der Weltliteratur kommt die Querverbindung der dichterischen Formen und Gattungen und darüber hinaus die Verbindung verschiedener Künste unter sich (Dichtung, Zeichnung, Musik). Roman und Drama werden daher durch lyrische Einlagen nicht unterbrochen, sondern eher potenziert. Das Vitalistisch-Organische, die Identität von Natur und Geist und die Dimension des Unbegreiflichen und Unendlichen finden in der Dichtung seit Tiecks 'Runenberg' und 'Blondem Eckbert' ihren Ausdruck; von ihm führt der direkte Weg zu E. T. A. Hoffmann. Aber dessen Dämonie und Magie ist auch aus unmittelbaren Quellen der neuen Naturphilosophie und Naturmystik und magischen Idealität gespeist. Die Allverbundenheit romantischer Dichtung mit der organischen und anorganischen Welt steigert sich zu einem Zentralgefühl der „Liebe“, das sich auch dort spüren läßt, wo, wie in der späten Novellendichtung Tiecks, über die Fragen gegenwärtigen Lebens verhandelt wird. Im Übrigen muß naturgemäß romantische Dichtung die ideale Ferne und die Vergangenheit, die Verschleierung durch Sage und Geschichte bevorzugen. Denn ein Stoff aus der Sagen- oder Märchenwelt oder aus der Historie bietet ihr das Medium, durch das ein einfacher Strahl prismatisch gebrochen werden konnte, um Geheimnis und Unwirklichkeit als höhere Realität des Lebens erscheinen und das Proteische aller romantischen Kunst widerspiegeln zu lassen. Das Ver-

gangene ist ihr ein uraltes Fern und doch so Nah, weil immer und überall von gleichen unterirdischen Kräften zeugend. So wird das Märchen Lieblingsform. Wenn die romantische Dichtung wieder und wieder das Wort Friedrich Schlegels wahr macht, daß unser Dasein auf dem Unbegreiflichen und Unfaßbaren ruhe, so ist das Walten eines blinden Schicksals eine Gegebenheit und ein Glaube, ausgeprägt in frühen Dichtungen Tiecks, in Zacharias Werners '24. Februar', in seichter Ausbeutung durch dramatische und erzählende Dichtungen der Nachläufer und Spätlinge verlächerlicht. Wo aber Mirakelglaube und mystische Glut durch eine stets suchende, zerrissene und indefinible dichterische Persönlichkeit von stärkster poetischer Geladenheit gestaltet werden, kommt es zu einem Werke wie den 'Romanzen vom Rosenkranz' Clemens Brentanos, an deren Sirenenhaftigkeit nichts heranreicht, was von Brentanos frühem Meister Tieck vorher oder nachher geschaffen wurde.

Romantische Dichtung, vor allem romantische Lyrik ist eine Kunst der Assoziationen. Darum kann auch in ihr Ton und Geist des Volksliedes wiedergeboren werden, das in Assoziationen lebt und durch sie wirkt. Diese assoziative, Mittellglieder auslassende, darum „stimmungshafte“ Lyrik, die vom Volksliede das Beste gelernt hat, aber nun im Dienste eines Romantisch-Ahnungsvollen steht, wird von Eichendorff zu lang andauernder und folgenreicher Wirkung geführt, so wenig tönereich und motivreich diese Kunst auch sein mag. Sie läßt im Sinne eines „Romantischen“ die schwäbische Dichtung der Uhland, Justinus Kerner ebenso hinter sich wie die des Mitteldeutschen Wilhelm Müller. Heine verflüchtigt, vereinfacht diese Assoziationskunst, banalisiert sie absichtlich in Reaktion auf eine ihm eingeborene Sentimentalität, die sich ihrer schämt. Mörike aber gewinnt ihr unendliche Perspektiven und letzte Tiefen, auch ohne, daß er den ihm gemäßen Bereich des Gegenständlichen, ja des Idyllischen zu verlassen braucht.

Die romantische Formenkunst der

fremden, namentlich romanischen und orientalischen Strophen und Metren mag zur Äußerlichkeit bei geringeren Dichtern erstarren. Auch sie ist eine Folgeerscheinung des romantischen Universalismus, der sich gelüsten ließ nach allen Schätzen der Weltliteratur und dies Gelüsten in der weitgespannten Übersetzerstätigkeit der R.er betätigte. Aber die fremde Formkunst kam insofern dem romantischen Willen entgegen, als sie ihm die Möglichkeit gab, in Klängen und Farben zu „spielen“, die die romanischen Sprachen weit stärker boten als die deutsche.

Die musikalische Tendenz der romantischen Sprachkunst hat in neuerer Zeit mit Recht eine differenzierte Beachtung und Behandlung gefunden. Schon Bernhardis Sprachtheorie (1801), diese Lehre von einer „Dynamik des Geisterreiches“, faßt sie in Worte. Die Verskunst Tiecks und Brentanos, aber ebenso ihre Prosa wie die Prosa des Musikers E. T. A. Hoffmann können, ja müssen auf die immanten Klang- und Kompositionsgesetze musikalischer Kunst gewertet werden. Leicht ist es, auch im lyrischen und erzählenden Stile des Novalis die geheimen Mittel einer unterirdischen Musik zu erfüllen. Doch das Proteische der R. verbietet auch hier jede Einseitigkeit. Mag es auch ratsamer erscheinen, romantische Kunst unter die Stil Kategorien der Musik zu stellen, statt an sie mit der kunstgeschichtlichen Terminologie Wölflins heranzutreten, die von einer Augenkunst genommen ist, so zeigt andererseits romantische Dichtung des Visuellen genug, um sie von hier aus, in ihrem Farben- und Landschaftsempfinden, in eine vorläufige Verbindung zu bringen mit der Entwicklung der Malerei im 19. und 20. Jh. Im romantischen Stile zuerst erscheint sodann die „Synästhesie“, das heißt die Vertauschung eines Sinneseindrucks durch einen andern. Endlich darf der Illusionismus des romantischen Sprachstiles nicht übersehen werden, das heißt, die sprachkünstlerische Absicht, durch Wortwahl, Wortform, Satzbau und Rhythmus die Illusion einer vergangenen Zeit oder eines entfernten Milieus zu er-

regen, die Patina des Alten sprachkünstlerisch zu erzeugen, wie es in jenem archaischen und chronikalischen Stile geschieht, den Tieck in den 'Haymonskindern', nach ihm Clemens Brentano und weiterhin viele Andere verwendet haben.

Wenn eine frühere, klassistisch und realistisch orientierte Epoche der Literaturwissenschaft der R. nachgesagt hat, daß sie keine „runden Kunstwerke“ hervorgebracht hat, so wurde übersehen, daß romantische Dichtung und romantischer Stil nie ein Fertiges, sondern immer nur ein werdendes und sich entwickelndes darstellen wollen und darstellen können, wie der romantische Menschentypus auch nie fertig und vollendet, sondern immer im Werden begriffen ist. Romantische Dichtung stellt eine Seite des romantischen Lebensprozesses dar und ist mit ihm eines.

O. Walzel *Deutsche R.*⁴ Bd. 2. Ders. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* 1926. Ders. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit* 1922. G. Roethe *Brentanos Ponce de Leon* 1901. Steinert *Das Farbenempfinden der deutschen R.* 1910. H. von Kleinmayr *Die deutsche R. und die Landschaftsmalerei* 1912. Jost *Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann* 1921. H. Petrich *Drei Kapitel vom romantischen Stil* 1878. Istel *Die Blütezeit der musikalischen R. in Deutschland* 1909. Paula Scheidweiler *Der Roman der deutschen R.* 1916. F. Schultz.

Romanze. § 1. Man unterscheidet im Deutschen zweierlei Arten von „R.n“: die R. oder Ballade (s. im Nachtrag d. Art. *Kunstballade*) und die spanische R. (§§ 2—5). Die mit dem Doppelnamen R. oder Ballade bezeichnete episch-lyrische Dichtung ist nordisch-germanischen, die spanische R. romanischen Ursprungs. Die aus der Volksballade unter dem Einfluß der englisch-schottischen Ballade emporgeblühte deutsche Kunstballade oder R. und die spanische R. haben im Deutschen selbständig verlaufende Entwicklungslinien, die sich aber zeitweilig so nahe berühren, daß die Gattungen verwechselt wurden, so daß Ungenauigkeiten in der Bezeichnung episch-lyrischer Dichtungen aufkamen. Der Name der spanischen R. wurde übertragen auf Balladen, infolgedessen entstanden auch begriffliche Unklarheiten,

zumal die Übernahme der spanischen R. durch das deutsche Spätrokoko und der englischen Ballade durch den Sturm und Drang ungefähr gleichzeitig geschah. Man ging so weit, die deutsche episch-lyrische Dichtung in zwei begrifflich streng selbständige Gruppen: Balladen und R.n, spalten zu wollen. „R.“ und „Ballade“ aber sind identisch, beide bezeichnen episch-lyrische Dichtungen; sie sind nur nominell unterscheidbare Zwillingsgeschwestern. Die mehrfach unternommenen Definitionen des deutschen Begriffes „R.“ (u. a. Hegel, Fr. Th. Vischer, Echtermeyer) blieben praktisch erfolglos. Fast alle Theorien wurden außerdem abstrahiert von der deutschen episch-lyrischen Dichtung seit rund 1800, wo sich der Zusammenfall von R. und Ballade schon vollzogen hatte. Jede R. konnte Ballade, jede Ballade R. heißen. Heute ist Ballade die gebräuchlichere Bezeichnung für episch-lyrische Dichtungen. — Bei den Dichtern zeigten sich von jeher größte Schwankungen in der Bezeichnung der eigenen episch-lyrischen Gedichte. Bezeichnend ist Bürgers Ausspruch über seine Ballade 'Lenore': „Ich habe eine herrliche R.geschichte aus einer uralten Ballade aufgestört.“ Goethe nannte seine episch-lyrischen Gedichte „R.n und Balladen“, von 1815 ab nur noch „Balladen“. Schiller sonderte ohne klaren Grund den 'Kampf mit dem Drachen' als „R.“ von seinen Balladen ab (Echtermeyer, Hall. Jbb. 96, nahm daraufhin für seine R.theorie diese Dichtung als den Typus der deutschen R.). Uhland vereinheitlichte die Überschrift für seine episch-lyrischen Dichtungen erst seit der dritten Ausgabe auf „Balladen“, mit Ausnahme natürlich der spanischen R.n. Heine wiederum überschrieb seine der Volksballade und dem echten Volkslied nachempfundenen Gedichte mit „R.“ Ganz verallgemeinert und beweglich ist der Begriff R. etwa in folgenden Aussprüchen von Novalis: „Der Roman ist völlig als R. zu betrachten . . .“ oder: „Alles Dramatische gleicht einer R.“ Heute hat „R.“ vielfach einen Beigeschmack des Unbestimmt-Ver-

schwommenen. Die musikalische R. hat keine festbestimmte Form und Eigenart (Riemann *Musiklexikon*). — Die Entwicklung der zweiten deutschen Gattung R., der „spanischen“ R., läßt sich vom Anfang bis zum Ende deutlich verfolgen.

§ 2. Der Name R. kommt von spanisch *romance*, entstanden aus *lingua romana* = Vulgärlatein oder Volkssprache. Die R., vermutlich im 14. und 15. Jh. in Spanien entstanden, sind kürzere, fragmentäre, episodenhafte Bruchstücke. Sie schildern in volksliedhaft frischer, belebter Gedrängtheit, den epischen Faden immer wieder zerreißend, oft dramatisch und rhetorisch, historische Kriegereignisse, Heldentaten der Vergangenheit, die sie so frisch-gegenwärtig neuerstehen lassen. Ihre Helden sind volkstümliche Kämpfer für den Glauben und die politische Freiheit. Auch einheimische und fremde Literaturkreise lieferten der R. Stoffe, bis sie im 17. Jh. zur bewußt gepflegten, eleganten Literaturgattung wurde (Góngora, Lope, Quevedo). Außer den ersten gab es jetzt auch burlesk-komische R. — Metrisch setzt sich die spanische R. zusammen aus sechzehnsilbigen Langversen mit einheitlich durchgehender Assonanz. Der Akzent verschiebt sich je nach dem Satzinhalt, und nur die nachfestbestimmte Silbenzahl wiederkehrende Assonanz schafft zwischen den Silben eine Art rhythmischer Bindung.

§ 3. Name und Gattung R. wurden 1756 von Gleim in Deutschland eingeführt, ohne daß man allerdings der neuen Gattung ihre spanische Herkunft hätte ansehen können. Gleim war ihr begebenet auf einem seiner Streifzüge durch fremde Literaturgebiete, die er stets mit Stoffen und Formen beladen wieder verließ. Die unter dem Einfluß theologisch-philosophischer Strömungen innerlich leer und blutlos gewordene deutsche Dichtung bedurfte um diese Zeit neuen Stoff- und Formenmaterials. Ihr Lebensstrom war versiegt, wegphilosophiert und rationalisiert wie die Religiosität. Religion wurde durch Kunst, Gehaltsarmut in der Dichtung durch erborgte Requisiten ersetzt, die als rational-ästhetische Werte ohne

Rücksicht auf eingeborenen Gehalt gehandhabt wurden. Der Schwerpunkt der Dichtung verlegte sich nach außen, Mannigfaltigkeit, geschicktes Verarbeiten und Gruppieren und freies Spiel einer bunten Phantasie täuschten über innere Schwunglosigkeit hinweg. Nur so war es möglich, daß etwa Gleim auftreten konnte als Minnesänger, Schäfer, horazischer Oden-dichter und als Barde, daß er Petrarca, Anakreon, sogar den Koran und schließlich auch die spanische Kunstr. Góngoras — die ältere spanische R. kannte er kaum — als literarische Neuheit auf den Markt bringen konnte. Góngoras zierlich-ornamentenreiche, witzig-burleske und formal kultivierte Kunstr. und die damit in mittelbarem Zusammenhang stehende spielerisch travestierende, gemacht-naive R. des Franzosen Moncrif suchte er durch Nachahmung und Übertragung heimisch zu machen. Er schuf die Bänkelsängerr., die er aber weder durch die verfeinerte Ironie noch durch die natürliche Anmut seiner Vorbilder zu veredeln verstand. Gleim übernahm für seine R. nur die komische Art der Behandlung ernster Themen und machte das Burleske, Travestierende zum Typischen der Gattung. Er gab der neuen Dichtart das Aussehen des Bänkelsängerliedes, der Moritat. Er wollte auf diese letzten Reste episch-lyrischer Volksdichtung verbessernd einwirken, wollte das Volk erziehen, das für ihn ja nur der töricht-komische Pöbel war. Dick aufgetragene Moralen, die witzige Pointe der R. mit Anspruch auf pädagogische Wirksamkeit, entsprangen seinem rationalistisch-moralpädagogischen Trieb. Die Moral fehlte aber der spanischen R. ganz. Sie ist eine Zutat Gleims. Bänkelsang wurde mit Volkspoesie verwechselt. Die Salon-Bänkelsängerr. wendet sich an den Gebildeten, mit dem vereint sie herablassend zum Volke niedersteigt. Die Maske des Bänkelsängers gehörte sich für die R., die sprachlich bewußt ungepflegt zu einer Art burlesk-komischen Gassenhauers mit literarisch-pädagogischer Tendenz wurde. Jeder Stoff war recht, der sich travestieren ließ. Unter Gleims zahllosen Nachahmern in

der R. sind nur Loewen und Schiebeler zu erwähnen, von denen der letztere Stoffe der antiken Mythologie (Ovid) für die burlesk-komische Gattung übernahm. Von der spanischen Kunstr., in deren Stoffwelt J. G. Jacobis Góngoraübertragungen (1767) erstmalig einen Einblick gewährten, trug die Bänkelsängerr. den Namen und übernahm von ihr den burlesk-komischen Ton. Ungeheuerliche Überschriften, oft groteske Moralen und eine forciert pöbelhafte Sprache sind Hauptmerkmale der neuen Dichtart, die bei den Zeitgenossen viel Anklang fand. Sie war die einzige Form, in der der Rokokoklassizismus das Volksleben beachtete. Sie wurde anfänglich als mißverständenes Volkslied mit dem echten Volkslied und der nur wenig später aufgekommenen Ballade verwechselt; auf diese übertrug man auch ihren Namen. — Metrisch bietet diese deutsche komische R. keine Besonderheiten, versucht auch nicht Nachbildung des spanischen Verses zu sein. R. war kein Formproblem, solange ihr Ton und ihre Stoffwelt als wesentlich galten. Das Versmaß der R. nahm sich das leiernde Bänkellied zum Vorbild. Wechsel von vier- bis fünfhebigen und zweiehebigen, gereimten jambischen Verszeilen ist der von Gleim ('Marianne') geschaffene holperige Moritaten-typus, der von den Nachfolgern erfindungsreich variiert wurde.

§ 4. Die Generation Herders und der Stürmer und Dränger fand zurück zu wahrhaft volksmäßigem Denken, Fühlen und Ausdruck. Das Volkslied wurde entdeckt, und man gab dem Pöbellied den Laufpaß. Die spanische R. verschwand damit nicht, sondern wurde durch Herders Nachdichtungen eigentlich erst zu neuem Leben in der deutschen Dichtung erweckt, nachdem Herder im 'Ossian' die Bänkelsängerr. endgültig verworfen hatte. Zwischen den Bezeichnungen R. und Ballade machte Herder im allgemeinen übrigens schon keinen Unterschied mehr. Wertvolle Beiträge lieferte ihm die spanische R. für seine Volksliedersammlung, die 'Stimmen der Völker', Lieder von individuell nationaler Eigenart, die die

Seele des Stammes unmittelbar zum Erlebnis brachten. Die spanische Poesie zog ihn als besonders eigentümlich und die Völkerphysiognomien überragend, an; immer wieder wies er auf ihre dem Deutschen noch so unbekannten Reichtümer hin, — auch hierin Vorläufer der Romantik. Aus der R. klang ihm der spanische Nationalgenius kräftig entgegen, seine künstlerisch vollendeten Übertragungen suchten daher dies Wesentliche wiederzugeben ('Der blutige Strom', 'Lied eines Gefangenen'). Seine *Cid r.n* (1805 erschienen) waren so „spanisch“, daß sie lange für die Nachdichtung eines spanischen R.nzyklus gehalten wurden. Erst 1867 erkannte man, daß sie die in Verse gebrachte Übertragung eines anonymen französischen Prosaromans nach spanischen Quellen sind (R. Köhler). Neu war die lockere Zusammenfügung einzelner, bedeutende Situationen scharf und treffend skizzierender R. „R.nepos“ nannte Herder diese von ihm geschaffene Form, die im 19. Jh. weitergebildet wurde. Neu ist auch die formal-metrische Seite der Herderschen R., reimlose vierhebige Trochäen mit öfter klingendem als stumpfem Ausgang. Assonanz lehnte Herder für die deutsche Dichtung ab. Aus der silbenzählenden, Vers- und Wortakzent natürlich betonenden, aus zwei großen achtsilbigen Einheiten gebildeten spanischen R. wurde also im Deutschen ein alternierender, aus vier kleinen Takteinheiten errichteter Bau. Der feierliche, wuchtige Trochäus wurde das deutsche Versmaß für die spanische R. und galt für ihre getreueste Nachbildung. Man machte seit Herder in der Metrik fast allgemein den Fehler, von „spanischen Trochäen“ zu sprechen als der Form der in Wahrheit die Silben zählenden, an keinen Wechsel von Hebung und Senkung gebundenen spanischen R.

§ 5. Die eigentliche Blütezeit der spanischen R. fällt in die Romantik. Ihre Übernahme und Eindeutschung vollzog sich jetzt im Gegensatz zu den vorangehenden Zeitabschnitten nach ästhetisch-formalen Gesichtspunkten; „R.“ wurde Formproblem. Nachbildung strenger

Kunstformen bot den Romantikern „Füll in engen Grenzen“ (A. W. Schlegel), Beherrschung des poetischen Universums, führte aber auch zur Flucht in vorgeschriebene Formgesetzlichkeit, zum Formalismus. — Außer der spanischen R. unterscheiden die Romantiker noch eine „R.“ als ungenauen Sammelnamen für episch-lyrische, erzählende oder dem Volkslied nahestehende Dichtungen. A. W. Schlegel beschäftigte sich mit dem deutschen Begriff R., besonders anläßlich der Abhandlung über Bürger. Er definierte hier R. noch als den Volksgesang aller Völker, hob aber die spanische R. besonders hervor (s. auch die 'Vorlesungen'). Seine eigenen Rn. ('Erhöhung', 'Fortunat') schrieb er in der vermeintlich originalgetreuen Form, dem vierhebigen, in den Geraden assonierenden Trochäus, den er außerdem für seine Calderonübersetzungen benutzte, wie nach ihm Gries, v. d. Malsburg, Bärmann-Richard, Martin. Die Assonanz, die dem Charakter der deutschen Sprache weniger entspricht und nicht die Bedeutung und Schönheit erlangt wie in der spanischen Dichtung, wurde wesentlicher Bestandteil der R. der Romantiker. In kunstvollen Verschlingungen wiederkehrend, mit dem klangführenden Vokal als Stimmungsfaktor, sollte sie die seelische Funktion eines Gedichtes klangmusikalisch unterstreichen. Vokaltonleitern (A. W. Schlegel, Bernhardt) gaben an, wie Assonanzvokale in bewußten Einklang mit der inhaltlichen Bedeutung einer Dichtung gebracht werden konnten. So wurde die R. Anlaß zu sprachmusikalischen, formalistischen Experimenten und Spielereien; Sprache und Gehalt wurden gewaltsam zur Einheit gezwängt. Außer Fr. Schlegels R.n 'Rückkehr zum Licht', 'Tändeleien', 'Abendröthe' u. a. ist vor allem hier sein 'Roland' (1806) zu nennen, ein R.nepos mit romantisch-katholischem Gehalt. Die assonierenden vierhebigen Trochäen sind klanglos und hölzern, die einfachen und doppelten Assonanzen (z. B. Blutbad — Turban) programmatisch den romantischen Vokaltheorien angepaßt. Denselben Stoff

behandelte nach anderer Quelle Fouqué in den 'R.n vom Thale Ronceval' (1805), deren Form wesentlich glatter ist als die der Rolandr.n Schlegels. Beide R.nepen gehören in die Nachfolge von Herders 'Cid.' Der gewichtig und deklamatorisch einherschreitende deutsche Trochäus eignet sich zu objektiv epischer Darstellung heroischer Stoffe, sein straffer, leicht erstarrender Rhythmus begünstigt einen umständlichen Stil weit eher als die den epischen Lauf häufig durchbrechende illusionistische und unmittelbarere spanische R. Neue Wertung und Bedeutung gab Tieck der R. im 'Kaiser Oktavianus'. Er läßt sie hinauswachsen über das Einseitig-Enge, das sie als bloße Formspielerei schon gewonnen hatte: sie erscheint im Prolog, dem 'Aufzug der R.', als schöne fremde Frau, als Allegorie der romantischen Poesie („Glaube heißt mein edler Vater, Und die Mutter ist die Liebe“). Im ersten Teil des Schauspiels wirkt sie als das episch erzählende Prinzip, tritt ordnend und klärend auf, und verkörpert somit hervorstechende Eigenschaften des episch entwickelnden deutschen Trochäus. Assonierende Trochäen sind fortlaufend aneinandergereiht und mit einem großen Reichtum von Assonanzverbindungen geschmückt. — Als die künstlerisch bedeutendste deutsche R.ndichtung darf man Brentanos unvollendetes Epos, die 'R.n vom Rosenkranz' (1804—12), bezeichnen, deren stark subjektiv religiöser Gehalt und unablässig quellender und sprudelnder Bildstrom durch plastische Trochäen gebannt werden. Gehalt und Form durchdringen sich wechselseitig, üppigen Bildern und Einfällen stehen vollklingende Verse mit musikalisch hineinverwebten, kunstvollen Assonanzen gegenüber. — Eichendorff und Uhland schrieben assonierende R., die noch in literarischer Abhängigkeit von den älteren Romantikern als wortmusikalische Experimente entstanden. Auch W. v. Schütz, Platen u. a. übten sich in solchen R. — Mit dem Abklingen der Romantik schien die Zeit gekommen für eine R.nparodie, in der Form und In-

halt in beabsichtigtem Widerspruch standen. Immermanns 'Tulifantche' ist ein parodistisches R.nepos, das stoisch und reckenhaft in wuchtigen Trochäen marschiert, inhaltlich aber eine Parodie des Heroismus ist. Heine schrieb assonierende R. ('Don Ramiro', 'Ständchen eines Mauren', 'Donna Clara' u. a.), hinter deren spanischer Stoffwelt er Autobiographisches verbarg. Sein komisches R.nepos 'Atta Troll', das „letzte freie Waldder Romantik“, suchte noch einmal den Zauber einer untergehenden Epoche poetisch festzuhalten. Der sachlich-gravitätische Trochäus parodiert sich hier gern selbst, umschließt aber die heterogensten Elemente: Weisheit, Humor, Satire, Traumwelt, Märchen- und Monstererscheinzauber. Der Held, der Bär Atta Troll, wird wie Roland im Tale Roncevalles zu Grabe getragen. Die Assonanzen hat Heine hier um größerer Flüssigkeit willen aufgegeben. Im 'Romancero' — der Name ist den spanischen R.nsammlungen entlehnt — erreichte Heine in Episch-Lyrischen Harmonie subjektive und objektiver Elemente. An die eigentliche R.nform klingen aber nur noch wenige trochäische Gedichte spanischer Inhaltes an. Mit Heine verschwindet die deutsche R. spanischen Ursprungs; ihr Versmaß dient weiter nur noch zu Übertragungen spanischer R. — Die deutsche Philologie des 19. Jhs. ließ der spanischen R. eine letzte sorgfältige Pflege angedeihen durch ästhetisch-philologische Forschungen (F. Wolf, V. A. Huber), durch kritische Mustersammlungen (J. Grimm, Chr. B. Depping, Böhl de Faber, F. Wolf, C. Hofmann) und durch Übertragungen (F. Diez, Beauregard-Pandin, Geibel-Schack).

Einewahrhaft bedeutungsvolles deutsches Kunstform ist die spanische R. nicht gewesen. Während ihrer verhältnismäßig kurzen Lebensdauer in der deutschen Dichtung vom Spätrokoko über Herder bis zur jüngeren Romantik machte sie immerhin einige Entwicklungsphasen durch, gehört heute aber der poetischen Vergangenheit an.

Hegel *Ästhetik* 1842^a. Fr. Th. Vischer *Ästhetik* 1922. Wolf-Hof

mann *Primavera y Flor de Romances* 1856. Geibel-Schack *Romancero der Spanier und Portugiesen* 1860. C. von Klenze *Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jh.* Diss. Marb. 1891. Margret Ohlschlaeger *Die Spanische Romanze in Deutschland.* Diss. Freiburg (Baden) 1926; dort weitere Literatur.

Margret Ohlschlaeger.

Römische Literatur s. Antike Literatur.

Rondeau. Das R. ist eine aus dem Französischen stammende Strophenform. Es besteht aus 8, meist aber aus 12—14 Versen, die nur zwei Reime zeigen. Durch Sinnesabschnitte und Reimstellung zerfällt das R. in zwei oder drei Teile. Die Anfangsworte des ersten Verses kehren am Schlusse des zweiten und dritten Teils als ungereimter Refrain wieder.

Im Deutschen kommt die Strophe bei Fischart, Weckherlin, Zesen, Nik. Götz u. a. vor. Sie heißt hier Ringelgedicht oder Rundreim. Verszahl, Reimzahl und Reimstellung sind verschieden (s. a. den Art. *Rondel*).

Minor Metr. S. 501—502; 537.

P. Habermann.

Rondel. Das R. ist eine franz. Strophenform von zumeist 14 Versen, die nur durch zwei Reime verbunden sind. Die beiden ersten Verse bilden einen abgeschlossenen Gedanken und kehren refrainartig in der Mitte und am Schlusse der Strophe wieder. Aus dem 'Pierrot Lunaire' von A. Giraud hat O. E. Hartleben in einer dem R. angenäherten Form übersetzt, bei der am Schluß der Strophe nur der erste Vers wiederholt ist. (S. auch die Art. *Rondeau* und *Triolett*.)

Minor Metr. S. 502—503; 537.

P. Habermann.

Rügelied. Reimar der Fiedler (oder Leutolt von Seven) zählt das *rügelied* mit 11 andern Liedgattungen auf (10 Composita mit *liet* und *leich*), die er *kan* (HMS. III 330 b). Es ist der Vorrat eines Spielmanns im Anfang des 13. Jhs. Das R. gehört zu dem eigensten Gebiet des Spielmanns, es ist der Scheltsspruch gegen einen Herrn, der in schlechtes Ansehn gebracht werden soll. Dasselbe

nannte man auch Scheltlied, das *canticum vituperancium* nach einem Predigtentwurf aus dem Ende des 13. Jhs (Z. f. d. A. XXXIV [1890] S. 213 f.).

G. Rosenhagen.

Rührstück. § 1. Durch die Verknüpfung von Mitleid und Gerührtsein (vgl. Schiller 'Über die tragische Kunst' 1792) bestehen zwischen Tragik und Rührung gewisse Beziehungen. Beiden ist gemeinsam, daß das Bewußtsein zwischen zwei gegensätzlichen Zuständen schwankt. Rührung ist ein Sichabheben von einem Bewußtseinszustand der Spannung und Härte. Im Drama kann sie ohne ein Vorbild auf der Bühne im Zuschauer entstehen (subjektive Rührung) oder dann, wenn sich die Rührung der dargestellten Person, das Tragische steigernd oder mildernd, ja versöhnend, auf den nachfühlenden Zuschauer überträgt (objektive Rührung). Bei einem ohne Widerstand leidenden Hinnehmen des Unglücks, besonders durch „edle“ Personen, entsteht leicht eine hemmungslose, zerfließende Sentimentalität. Diese Art der Rührung kann durch Häufung und Steigerung zur Rührseligkeit ausarten und ohne große dichterische Gestaltungskraft berechnend erzeugt werden. Nicht alle an Rührung reichen, wohl aber die in Rührseligkeit ausartenden, meist aufdringlich moralisierenden und den tragischen Ausgang ins Versöhnliche wendenden Dramen nennt man R. Kennzeichen dafür sind es, wenn durch Häufung von Tugend, Edelmut und Entsagung die Rührung absichtlich übersteigert wird, wenn der übertriebene Edelmut schwerlich zu motivieren ist, wenn solchen Regungen der Anschein übermäßig großer Sittlichkeit gegeben wird. Für den feiner empfindenden Zuschauer bedeuten die R. eine ärgerliche oder komisch wirkende Zumutung. Das Rührende hat Beziehungen mit dem Komischen wie mit dem Tragischen. Entstanden sind die R. im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama (s. d.) und dem damit aufkommenden Familienstück (s. d.). Die Grenzen zwischen diesen drei Gattungen sind nicht scharf zu ziehen.

J. Volckelt *System der Ästhetik* II 1910. S. 269 ff. J. Volckelt *Ästhetik des Tragischen* 1917³. S. 484 ff. R. Petsch *ArchivSpr.* CXXXI (1926) S. 448 ff.

§ 2. Die Entwicklung des R. in Frankreich und England. In den vierziger Jahren des 18. Jhs. suchte die von Frankreich ausgehende *comœdia commovens* (als *comédie larmoyante* verspottet, von Lessing mit „Weinerliches Lustspiel“ übersetzt) moralische Wirkung durch sanfte Rührung zu erzielen. In der französischen Komödie nach Molière war die derbere Komik des Charakterlustspiels zurückgetreten zugunsten einer an der moralischen Besserung sich freuenden Wohlerzogenheit in den Kreisen des Beamtenadels und des reichen Bürgertums. Auch ernstere Seiten dieses gehobenen Bürgerstandes wurden in der Komödie gezeigt. Von ihr, nicht von der aristokratischen *haute tragédie*, geht in Frankreich das bürgerliche Drama aus. Destouches, auch Marivaux, der nach dem Alexandriner die Prosa aufnimmt, bereiten die Ausbildung der *comédie larmoyante* durch Nivelle de la Chaussée vor, die noch nicht ein bürgerliches Standesbewußtsein betont. Nivelle de la Chaussée, der noch am klassischen Vers festhält, stellt nicht mehr Laster und komische Torheiten dar, sondern er duldet nur kleine Schwächen an den sittlichen Charakteren seiner Stücke, die oft im Familienkreise spielen. Sein weichlicher Optimismus läßt in seinen aus Rührung und romanhaften Reizen zusammengesetzten Handlungen die Tugend siegen und belohnt werden. In England, wo schon Steele Ansätze zum rührenden Lustspiel gezeigt hatte, entsprechen diesen bürgerlich-entsagungsvollen Theaterstücken die moralischen Familienromane, die von Richardsons 'Pamela' ausgehen. Die Mischgattung der *comédie larmoyante* suchte in Frankreich Diderot zu einer gewissen tragischen Höhe emporzutreiben, zu der neuen Gattung des möglichst naturwahren, ernstesten bürgerlichen Schauspiels (*drame*), 'das er als *genre sérieux* bewußt zwischen Tragödie

und Komödie stellte. Viel Tugend, viel Verwicklungen, eine romanhafte Vorgeschichte, rührende Einzelzüge sind die Merkmale seiner Familiendramen in Prosa, welche Natürlichkeit erstreben und in Theaterhandlung umgesetzte Aufklärung sind. Die Tränenseligkeit des dt. Familienrührstücks leitete A. W. Schlegel von Diderots in Deutschland außerordentlich wirksamen (vgl. C. Flaischlen *O. H. von Gemmingen* 1890) Stücken ab. Selbst Voltaire machte der Rührkomödie Zugeständnisse. Vom Standpunkt der klassischen französischen Ästhetik griff sie Chassiron in seinen 'Réflexions sur le comique-larmoyante' (1749) an.

§ 3. Das R. in Deutschland bis zu Iffland. In Deutschland fanden diese Spiele in dem sanften Gellert einen Nachahmer (seine 'Betschwester' 1745 ist das erste deutsche, 'Die zärtlichen Schwestern' sein bestes Rührstück) und, wie in Frankreich an Fréron, einen theoretischen Verteidiger ('*Procomœdia commovente*' 1751). Gottsched schlug in der 4. Auflage seiner 'Critischen Dichtkunst' (1751 S. 644) für die auch ihm erkennbare neue Gattung die Bezeichnung „bürgerliches oder adeliches Trauerspiel oder gar Tragikomödie“ vor. Rührung, nicht der pathetische Schwung der Barockzeit, sagte dem Rokoko und dem billigen Optimismus der Aufklärung überhaupt zu. Daß Alltagsleute von mittlerem Rang ernst genommen wurden und des rührenden Mitgeföhls wert waren, daß mit der Darstellung menschlicher Ungereimtheiten rührende Episoden verflochten und nebenher Fragen der Religion, des Familienlebens, der Erziehung, des Standes mit einer gewissen Seelenkunde erörtert wurden, sicherte Gellerts tränenreichen, nicht gerade theatralisch wirksamen, aber durch einen natürlichen Dialog ausgezeichneten Lustspielen, die man heute etwa Schauspiel nennen würde, ihren Erfolg. Der dem bürgerlichen Trauerspiel zuneigende Chrn. F. Weiße, der z. B. aus 'Romeo und Julia' ein R. machte, hat in seinen heiteren empfindsamen Spielen zwischen 1749 und 1769 mit nicht unbedeutendem

Bühnengeschick die Fähigkeit zu charakterisieren gesteigert. Lessing, auf dessen Schaffen die französische und auch die englische Entwicklung des R. einwirkte, ist den französischen Versuchen im R., selbst denen des verhaßten Voltaire, bis in die 'Hamburgische Dramaturgie' hinein gewogen geblieben. Er suchte 1754 in der 'Theatralischen Bibliothek' anlässlich von Chassirons und Gellerts von ihm übersetzten 'Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele' R. und bürgerliches Drama gegeneinander abzugrenzen und eine Mitte zwischen Chassirons Gegnerschaft und Gellerts Vorliebe für die Gattung als Ziel der Komödie zu bestimmen: „Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will beydes.“ Nach dem Rührungserfolg der 'Miß Sara Sampson' (vgl. Nicolais, Gleims, Klotzens Zeugnisse), von der Iffland früh angeregt wurde, übernahm Lessing in das Kompromißlustspiel 'Minna von Barnhelm' eine Anzahl von Motiven aus der *comédie larmoyante* (z. B. die Dame in Trauer). Die 'Emilia Galotti' hielt die Verweichlichung des aus der Aufklärung entstandenen bürgerlichen Trauerspiels zum Schauspiel und zum rührenden Familienbild noch einmal kräftig auf. Der 'Nathan' ist, ganz dem Geschmack des Publikums folgend, ursprünglich als Ruhrkomödie und trotz der orientalischen Umwelt als bürgerliches Familienstück mit den festen Rollenfächern des R. angelegt. Die rührende, stumme Umarmungsszene am Schluß des 'Nathan' hat eine reiche Nachfolge. Nach langer Steigerung wurden solche Schlußbilder besonders für Versöhnungsszenen am Ende des letzten Aktes wohlberechnet zur Entladung der Rührung angewendet und umständlich von den Verfassern vorgeschrieben. Aus der Generation des Sturms und Drangs steht H. L. Wagner dem R. näher. F. L. Schröder schuf durch die Verbindung des tragischen Ernstes mit lustspielmäßiger Versöhnlichkeit die Zwischengattung des rührenden Familienstücks und führte mit genauer Beobachtung in die dt.

bürgerliche Häuslichkeit ein. Selbst 'Othello', 'Hamlet', 'Lear' ließ er gut enden.

Literatur zu § 2 und 3: G. Kettner *Lessings Dramen* 1904. S. 14 ff., 80 ff., 335 ff. Klemperer - Hatzfeld - Neubert *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur franz. Revolution* (Handbuch der Literaturwissenschaft von O. Walzel) o. J. S. 363. H. Baumgart *Handbuch der Poetik* 1887. S. 247 f., 410 ff. A. Köster *Die dt. Literatur der Aufklärungszeit* 1925. S. 95 ff. (auch in der *Festschrift Johannes Volkelt* dargebracht 1918. S. 75 ff.). A. Eloesser *Das Bürgerliche Drama* 1898. S. 61 ff. E. Schmidt *Lessing* 1909³. I 272 ff. und II 398 f. O. Walzel *NJbb.* XXXV (1915) S. 119 f.

§ 4. Iffland und seine Nachfolge. Mit Ifflands Namen ist die literarhistorische Bezeichnung R. verbunden. Seine bürgerlichen Familienrührstücke in Prosa, deren Wirkung er als Schauspieler und als Kenner der Zeitstimmung und der kleinbürgerlichen Enge seines Publikums beherrschte, sind manchen pietistischen Gefühlsregüssen jener Zeit nicht unähnlich und haben in der empfindsamen Romanliteratur ihr Gegenstück. Die von ihm mit den Mitteln der Rührung erstrebte „Darstellung des richtigen Ganges bürgerlicher Begebenheiten“, für die er um Mitteilung wahrer Vorfälle bat, münzt die schlaaffe Empfindsamkeit jener Zeit aus. Zwischen 1781 und 1814 hat er ohne erkennbare dramatische Entwicklung 63 eigene Stücke auf die Bühne gebracht, die in ihrer Mehrzahl irgendwie zum R. gehören. Nur das Rührende erschien seiner gefühlvoll empfindsamen Veranlagung poetisch, und oft ist diese Rührung ohne jeden Schein von Tragik durch einen billigen Gegensatz zwischen Natur und Kultur zu einer unwahren, berechneten, in Tränen schwelgenden, aber vom Publikum gern aufgenommenen Rührseligkeit übertrieben, und zwar oft durch Gedanken, die heute trotz aller Bühnengemäßheit seiner Stücke eine ähnliche Wirkung nicht mehr hervorrufen können. Seine immer neu der bürgerlichen Umwelt entnommenen Stoffe und Gestalten (z. B. den gerührten Familienvater, die zärtliche Mutter, Witwen, Kinderszenen, Entsagung, Wohltätigkeit,

Veröhnung, Reue, treue Diener, Abschied, Sterbestunden, Wiedersehen), seine Mittel des dramatischen Aufbaus, seine Anwendung des Requisits des Rührenden in Szene und Sprache (Regiebemerkungen, Sprechton, Gebärden, Rührsentenzen, Namen, Dramentitel) hat A. Stiehler zusammengestellt. Bürgerliche R. sind auch die Hauptstützen des europäischen Ruhms des vielgewandten, phantastischen, leichteren Kotzebue gewesen, der ohne die wirklich moralische Gesinnung Ifflands nach Bedarf moralisierte, noch sentimentaler sein konnte und daher in seiner Wirkung weiter als Iffland reichte. Seit dem Haupterfolg seines Erstlingswerks 'Menschenhaß und Reue' (1789) hat er durch neue pikante Zutaten, einschmeichelnde große Worte und exotischen Aufputz mit bürgerlichen Rührdramen in den Zeiten Schillers und Goethes den Spielplan der Theater, auch des Weimarer, beherrscht. Gegen die im Ausland als ausgesprochen dt. Gattung geltenden rühseligen Spiele Ifflands und Kotzebues und besonders ihrer Nachahmer richtete sich der Kampf Schillers und Goethes ('Xenien', vgl. auch Goethes Charakteristik im 'Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters' 1821, Vers 68 ff.) und der Romantiker (Tieck 'Gestiefelter Kater', W. Schlegel, Brentano, v. Steigentesch in F. Schlegels 'Dt. Museum' 1813), während Herder in der 'Adrastea' (4. Stück) dem R. das Wort redete. Unter Ifflands Nachahmern ist R. Benedix zu nennen und, in einer Reihe schriftstellernder Frauen, die im ganzen 19. Jh. viel gespielt Charlotte Birch-Pfeiffer. Sie leitet schon auf das stark mit Rührung arbeitende Volksstück (s. d.) hin (L'Arronge 'Mein Leopold'), in dessen Bereich das R. seine Stellung behauptet hat. Wie so oft, wenn das Drama der bürgerlichen Welt entnommen ist, sind auch bei Sudermann viele Requisiten aus dem alten R. wiederzufinden.

A. Eloesser *Das Bürgerliche Drama* 1898. S. 158 ff. A. Stiehler *Das Ifflandische Rührstück* (Theatergesch. XVI) 1898. K. Lampe *Studien über Iffland als Dramatiker*. Diss. Leipz. 1899.

H. Schauer.

Russische Literatur (Einfluß auf die deutsche).

Seit der „Europäisierung“ Rußlands durch Peter den Großen war man bemüht, die Werke der russischen Dichter in Übersetzungen dem Ausland zugänglich zu machen, um den Beweis zu erbringen, daß das erneuerte Rußland auch auf dem Gebiet der schönen Künste sich mit den Kulturstaaten des Westens messen könne. Aber die in Petersburg, Reval und Riga, ja selbst in Berlin und Leipzig gedruckten deutschen Übersetzungen von Werken Lomonossows, Cherskows, Derschawins und der Zarin Katharina II. dürften in Deutschland kaum viel Beachtung gefunden haben, auch nicht, wenn Kotzebue bei 'Gedichten von Gabriel Romanowitsch von Derschawin' (1793) als Übersetzer fungierte. Die erfolgreiche Aufführung einer gegen die Freimaurer gerichteten Komödie Katharina II. ('Der Betrüger') durch Schröder in Hamburg (1786) gehört auch zu den Ausnahmen. Russische Schriftsteller, die sich in Deutschland aufhielten, versäumten selten die Gelegenheit, deutsche Literaturfreunde, mit denen sie zusammenkamen, auf die Schönheiten der russischen Sprache und russischen Dichtung aufmerksam zu machen — so Karamsin auf seine großen Reise (1789), die ihm Gelegenheit gab, Kant, Herder, Wieland, Lavater u. a. zu besuchen (vgl. 'Briefe eines reisenden Russen', übers. von J. Richter, neue Ausgabe von V. Püttner 1922), und vor allem Shukowskij, der Übersetzer Schillers, Goethes, Uhlands, Hebels usw., der Erzähler des späteren Zaren Alexander II. und Freund Friedrich Wilhelms IV. Eng verkehrte viel mit Goethe, Tieck, Varnhagen, A. v. Humboldt, veranlaßte Goethe, seine Feder an Puschkin zu schicken, der durch seine 'Szene aus dem Faust' (1826) dem Altmeister gehuldigt hatt. (vgl. Goethes Werke, Weimarer Ausg. IV. 273 und die darauf bezügl. Anmerkungen) und fand in Justinus Kerner einen Übersetzer für sein 'Märchen vom Zarewitsch Iwan'. Der erste deutsche Schriftsteller von Rang, der sich energisch für die r. L. einsetzte, ist aber Varnhagen von

Ense. Aus seinen Tagebüchern erfährt man viel über seine persönlichen Beziehungen zu russischen Schriftstellern; von ihm stammt die erste eingehende Würdigung des Schaffens von Alexander Puschkin (in den 'Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik', Oktober 1838); im 6. Band seiner 'Denkwürdigkeiten und Vermischten Schriften' brachte er — noch bei Lebzeiten des Dichters — die erste deutsche Übersetzung einer Novelle von Lermontow ('Bela. Aus den Papieren eines russischen Offiziers über den Kaukasus'). Nach Varnhagen ist Friedrich Bodenstedt zu nennen, der durch seine zahlreichen metrischen Übersetzungen den russischen Dichtern viele Freunde in Deutschland gewann (Puschkins poetische Werke. 3 Bde. 1854—55; Michael Lermontows poetischer Nachlaß 1852; Russische Dichter. 4 Bde. 1866). In den 40er Jahren erschienen auch die ersten Übersetzungen der Dichtungen Gogols (Russische Novellen, übertr. von H. Bode 1846; 'Die toten Seelen', übers. von Ph. Löbenstein 1846). In den 50er und 60er Jahren wirkte dann Wilhelm Wolfsohn als unermüdlicher Vermittler zwischen deutschem und russischem Schrifttum (vgl. über ihn Th. Fontane, 'Von Zwanzig bis Dreißig') durch zahlreiche Übersetzungen und durch seine 1862 begründete 'Russische Revue. Zeitschrift zur Kunde des geistigen Lebens in Rußland'. Er führte u. a. Dostojewskij in Deutschland ein — durch einen bereits in den 40er Jahren veröffentlichten Auszug aus des Dichters Erstlingswerk 'Arme Leute', dem er zwanzig Jahre später (in der 'Russischen Revue') Stücke aus den 'Erinnerungen aus einem toten Hause' folgen ließ. Durch alle diese Veröffentlichungen, zu denen auch in der Zeit zwischen 1830 und 1860 sehr zahlreiche Aufsätze über r. L. und russisches Leben in den deutschen Zeitschriften ('Magazin für die Literatur des Auslandes', 'Stuttgarter Morgenblatt', 'Blätter für literarische Unterhaltung' usw.) kamen, war auch in weitem Kreisen Deutschlands Interesse und Verständnis für das russische Schrifttum geweckt

worden; von irgendwelchen Einflüssen der r. L. auf die deutsche kann aber noch keine Rede sein. Das geschieht erst mit dem Auftreten Iwan Turgenews, zu dessen Beliebtheit in Deutschland neben seinen Werken auch seine freundschaftlichen Beziehungen zu deutschen Schriftstellern (L. Pietsch, G. Freytag, Th. Storm, Paul Heyse u. a.) beitrugen. Für die Generation der 60er und 70er Jahre war Turgenew der russische Dichter schlechthin; trotz Puschkin, Lermontow und Gogol erscheint er als der erste russische Dichter, der der Weltliteratur angehört; zu seinen Werken griff man, wenn man russisches Wesen kennenlernen wollte; „er gab uns die Psychologie einer ganzen Rasse“ (G. Brandes). Dabei waren Form und Stil seiner Romane und Novellen so „europäisch“, daß es dem deutschen Leser nicht schwer fiel, sich in die Welt des Dichters hineinzusetzen. Turgenews Einfluß ist denn auch bei manchen deutschen Erzählern deutlich zu spüren, so bei Paul Heyse, vielleicht auch hie und da bei Theodor Storm, ganz sicher aber bei verschiedenen *diu minores*, unter diesen am stärksten bei Lola Kirschner, die den Namen eines Turgenewschen Helden, Ossip Schulim, sogar zu ihrem Pseudonym wählte.

Bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Literatur gewannen die Russen aber erst durch den *Naturalismus*. Es ist bekannt, wie Arno Holz „Zola, Tolstoj, Dostojewskij“ als die Vertreter einer wahren, Leben darstellenden und Leben weckenden Kunst pries; bezeichnend ist auch der 1889 in der 'Gesellschaft' erschienene Dostojewskij-Aufsatz von Hermann Conradi (jetzt wieder abgedruckt in Conrads 'Gesammelten Schriften' Bd. II, 1911). Was an den Russen so fesselte und die junge Generation veranlaßte, sie mit zu ihren Führern zu erklären, war der Realismus ihrer Darstellungsweise und ihre soziale Tendenz. Die rein ethischen und vor allem die religiösen Fragen, die bei den Russen doch eine so große Rolle spielen, kamen für die deutschen Naturalisten

kaum in Betracht. Das zeigt sich am deutlichsten in der Beurteilung, die Dostojewskij in dieser Zeit findet. Nicht er, sondern Leo Tolstoj steht im Mittelpunkt des Interesses; Dostojewskij wird vor allem als Dichter der „Beleidigten und Erniedrigten“, als Schilder von hungernden Studenten, großmütigen Dirnen, edlen Säufern usw. geschätzt, als sein Hauptwerk gilt 'Raskolnikow', nicht 'Die Brüder Karamasow', obgleich auch dieser Roman bereits Mitte der 80er Jahre in deutscher Übersetzung erschienen war. Dostojewskij als religiöser Denker, als Gottsucher wurde erst der folgenden Generation verständlich. Bezeichnend ist auch, daß von dem grundlegenden Werk des Russen Mereshkowskij 'Tolstoj und Dostojewskij' in deutscher Sprache bisher nur der erste Band erschienen ist (1903), während der zweite, der die religiöse Weltanschauung der beiden großen russischen Dichter behandelt, noch keinen Übersetzer gefunden hat.

Daß neben Ibsens 'Gespenstern' Tolstoj's 'Macht der Finsternis' stark auf Gerhart Hauptmanns 'Vor Sonnenaufgang' eingewirkt hat, dürfte wohl feststehen; auch in Hauptmanns 'Emanuel Quint' stößt man auf Tolstoj'sche Gedankengänge; zugleich aber wird man durch die Gestalt des 'Narren in Christo' an Dostojewskij gemahnt, und zwar an den Dostojewskij des 'Idioten' und der 'Brüder Karamasow'; Hauptmanns Roman ist ja auch zu einer Zeit entstanden, als der Dichter über den reinen Naturalismus längst hinaus war. Hinzuweisen wäre bei Hauptmann auch auf die Szene in den 'Einsamen Menschen', in der Anna Mahr ein Stück aus Garschins Novelle 'Die Künstler' vorliest; sie zeigt, wie stark dieser feine, melancholische russische Dichter, der in den 80er Jahren in Deutschland viel gelesen wurde, auf Hauptmann eingewirkt hat; die ganze Stimmung der 'Einsamen Menschen' erinnert an Garschin und auch an einen ihm innerlich sehr nahestehenden russischen Dichter, den Hauptmann damals aber kaum gekannt haben dürfte: An-

ton Tschechow. Auch Tschechow ist in Deutschland viel übersetzt und viel gelesen worden; ein unmittelbarer Einfluß seines Schaffens auf die deutsche Literatur dürfte aber kaum festzustellen sein; allenfalls haben seine Dramen, oder richtiger: die Art, wie sie von Stanislawskij, dem Leiter des Moskauer Künstlertheaters, dessen Siegeszug durch Deutschland in das Jahr 1906 fällt, inszeniert wurden, auf das deutsche Theater und dadurch mittelbar auch auf die deutsche Bühnendichtung eingewirkt.

Neben Zola haben Tolstoj und Dostojewskij unzweifelhaft auch auf die sozialen Romane Max Kretzers eingewirkt; und wenn Tolstoj die russische Übersetzung des 'Büttnerbauern' von Wilh. von Polenz mit einer Einleitung versah, so geschah dies sicher nicht nur, weil der deutsche Roman ihn stofflich interessierte, sondern auch, weil die Denk- und Darstellungsweise des Dichters ihn vertraut berührte. Ebenso dürfte man in manchen neuern deutschen Geschichtsromanen, in denen der einzelne Held zugunsten des Zeit- und Gesamtbildes in den Hintergrund gedrängt wird, — von Ricarda Huchs 'Großem Krieg' bis zu Alfred Döblins 'Wallenstein' — wohl die Einwirkung der Geschichtsphilosophie Tolstoj's in 'Krieg und Frieden' vermuten.

Der Weltruhm, der zu Beginn des neuen Jahrhunderts Maxim Gorkij, dem Dichter des Lumpenproletariats, zuteil wurde, ist von Deutschland ausgegangen. Vagabundengeschichten kannte die deutsche Literatur lange vor Gorkij; wenn sie aber nun wieder in größerer Zahl auftauchten, so ist das doch wohl auf den Einfluß Gorkijs zurückzuführen. Hans Ostwalds Landstreichergeschichten wären ohne Gorkij sicher nicht so geschrieben worden, wie sie geschrieben sind, auch bei Waldemar Bonsels wirken vielleicht noch Reminiszenzen an Gorkij nach; in einzelnen Szenen von Rolf Lauckners 'Wahnschaffe' und Ernst Tollers 'Hinkemann' geht vielleicht manches auf Gorkijs 'Nachtasy' zurück.

Die Zeit nach dem Weltkrieg ist die Zeit, da Dostojewskij sich der Geister in Deutschland in einer Weise bemächtigt, die fast an den Shakespeare-Kultus der Sturm- und Drangzeit erinnert. Und zwar ist es jetzt der Gottsucher, der religiöse Denker Dostojewskij, der Dichter der 'Legende vom Großinquisitor', der die Gemüter erregt. Eine unmittelbare Wirkung Dostojewskijs auf das dichterische Schaffen der Gegenwart läßt sich vielleicht noch nicht einwandfrei nachweisen; wie sehr aber seine Persönlichkeit, sein Schaffen und die von ihm behandelten Probleme heute im Vordergrund stehen, beweist die in den Jahren 1920—24 ungeheuer angewachsene deutsche Dostojewskij-Literatur; ihr wesentliches Merkmal ist, im Gegensatz zu den älteren deutschen Schriften über Dostojewskij, daß sie an den Dichter und sein Werk nicht mit literarhistorischen und ästhetischen Maßstäben herantritt, sondern das Lebendige, für die Gegenwart Bedeutsame, ja auch das Prophetische, in die Zukunft Weisende an ihm hervorzuheben sucht. Es genügt, auf die Schriften von Theophile von Bodisco, *Dostojewskij als religiöse Erscheinung* 1922, Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*, 1920, Paul Natorp, *Dostojewskijs Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise*, 1923, Emil Lucka, *Dostojewskij*, 1924, Karl Noetzel, *Das Leben Dostojewskijs*, 1925, hinzuweisen.

Die Bedeutung der r. L. für die Entwicklung der deutschen Literatur dürfte überhaupt weniger in der Wirkung ein-

zelner russischer Dichter und literarischer Strömungen auf einzelne Dichter und Strömungen in Deutschland zu suchen sein als in dem Gesamtcharakter der r. L., ihrer ethischen und sozialen Einstellung und — in formaler Beziehung — ihrer Traditionslosigkeit. Der leidenschaftliche Eifer, mit dem die russischen Dichter in ihren Romanen Probleme zu lösen suchen, die in Westeuropa nur noch den Gelehrten, den Politiker und den Publizisten beschäftigen, wirkte belebend und erfrischend auf alle Literaturen des Westens, am stärksten aber wohl auf die deutsche. Man sah mit Staunen, wie die Russen immer ein ganzes Weltbild zu geben bemüht waren, statt sich, wie die Mehrzahl der deutschen Dichter, mit kleinen Ausschnitten aus dem Leben zu begnügen. Dazu kam ferner bei der russischen Dichtung, die nicht auf dem Boden einer uralten Überlieferung organisch aufgewachsen ist, das Fehlen der Pietät vor den überkommenen Formen, die der europäischen Dichtung so leicht ein konventionelles Gepräge verleiht. Die russische Kunst ist freier, unmittelbarer, frischer als die europäische und eben dadurch hat sie so belebend und aufrüttelnd gewirkt. Diese Wirkung spürt man bei zahlreichen Werken der neuern deutschen Literatur, auch ohne daß sich der Einfluß eines bestimmten russischen Dichters nachweisen ließe.

Literatur zu den hier behandelten Fragen in des Verfassers *Geschichte der russischen Literatur* (1924) S. 475—489. A. Luther.

Rutzsche Reaktion s. die Art. *Schallanalyse* und *Schallform*.

S

Sächsische Dialektliteratur. § 1. Die früheste Aufzeichnung in obersächsischer Mundart ist, abgesehen von dem Hochzeitsgedicht in J. G. Schochs 'Poet. Lustgarten' 1660 S. 51 f., 54 f., wo altenburgische Mundart durchscheint, das 'Lustige Gespräch zwischen einem meißnischen Bauer und seinem Sohne' 1666 (s. J. Bolte *Nd. Schausp.* S. 37). 'Gedichte in obersächs. Bauernmundart' gab 1820 Ferd. Döring heraus (*1835); den Inhalt bilden Bauernerlebnisse und Geschichtchen, diese zum Teil nach Castelli und Grübel. In seinen 'Leipziger Lokal-Scherzen' von 1819—29 (1830) läßt er Bauern über Redouten, Oper und Konzert berichten sowie in einer Posse 'Der Markt zu Babylon' (1820) auftreten. Nach 1850 bietet der 'Dorf-Poet' von F. A. Richter (aus Borsdorf, S. 41) u. a. Gedichte von der Revolution, der Landtagswahl, einer Fahrt auf der Eisenbahn nach Dresden. In städtischer Mundart oder in Umgangssprache sind die Gedichte und Prosa-humoresken von Edwin Bormann (1851—1912, s. 'Leipz. Kalender' 1914 S. 239 f.) gehalten, ebenso die Gedichte Georg Zimmermanns (1855 bis 1920), die des Reimes wegen öfters die Mundart verleugnen. Mit ihnen suchte er auf Vortragsreisen aufs *Gemiedhe* zu wirken. Echte Leipziger Mundart vertrat Gustav Schumann (1851—97), der Vater der sog. „Bliemchenliteratur“; der angeblich Dresdener Partikularist stellte seit 1878 ein in Preußenhaß gipfelndes Wesen der Sachsen dar, ohne ihr Mißfallen zu erregen, bis die Heimatliebe Gebildeter sich gegen die Zerrbilder auflehnte (so E. Mogk 1916 in den Mitt. d. Ver. f. sächs. Vk. VII 38). Harmloser war

C. R. Häntzschel (1877 'Der gemütliche Sachse auf Reisen'). Trotz mancher Derbheit wenig volksmäßig sind Parodien klassischer Gedichte (1920 P. Meinhold) sowie dichterische Beiträge im 'Leipz. Kalender' 1907 und 1911 und in den 'Sachsenblättern' 1921. Unter den vielen Sammlungen „humoristischer Vorträge“ sind W. v. Wegerns 'Fidele Schtunden' (1896) hervorzuheben. Trotz dem verächtlichen Urteil über die sächs. Mundart gab H. Reimann in den 'Sächs. Miniaturen' (1921) und in 'D'r Geenig' (1922) aus dem Leben gegriffene Auftritte treffend wieder. Dramatische Dichtungen von Belang hat das Obersächs. nicht, G. Zimmermanns Schauspiel 'Der scheene Schorsch' (1903) blieb unwirksam.

§ 2. Die ältesten Gedichte in erzgebirgischer Mundart stellen die 'Lieder vom Heiligen Omd' und 'Der Klippelmad' dar (Rösch, *Sang und Klang* 55, 62). 1816 erschienen Gedichte des Kürschnermeisters J. G. Grund (geb. 1742) in Annaberg, die ebenso wie die des Pfarrers C. G. Wild Bilder aus dem Leben der Erzgebirger, ihren Festen und ihrer Arbeit darbieten; einzelne von ihnen in den 'Alten und Neuen Gedichten und Geschichten' 1880 ff.; darin auch die ersten Prosastücke, u. a. von Chr. Röder (1827—94), z. B. über Lotterei, Vogelstellen, des Königs Besuch (Bd. 9 und 17) u. ä. Die Neueren, meist Lehrer, erzählen mit Vorliebe *Lustigs aus'n Erzgebärg*, in der Meinung, daß Mundartliches Lachen erregen müsse: 'Spaß muß sei' 1901 von Emil Müller (geb. 1863), Rob. Müller (geb. 1861), A. M. Meyer (s. 'Glückauf, Zs. d. Erzgeb.-Ver.' 1920 S. 35), Max Wenzel (geb. 1879), G.

Nötzold (geb. 1879, Kohlenwerksbeamter in Cainsdorf), Th. Gebauer ('Glückauf' 1920 S. 86), Anna Wechsler (besonders im 'Chemnitzer Kalender') u. v. a. Wirtshausschnurren und Witze auch derber Art halten vielfach Ausdrücke fest, die nicht mehr Gemeingut der Erzgebirger sind. Aus den Bauernstuben des Zschopautals erzählte 1880 W. Werner. H. Siegert (geb. 1868, seit 1907 Herausgeber des 'Kalenders für Erzg., Vogtl. u. Sächs. Schweiz') beschränkt in gehaltvolleren 'Geschichten aus dem oberen Erzgebirge' die Mundart auf Rede und Gegenrede. A. Günther (geb. 1876, Lithograph in Gottesgab) nutzte seine zeichnerische, dichterische und musikalische Begabung zunächst auf Postkarten aus und trägt seine von Heimatliebe erfüllten Gedichte in vielen städtischen Vereinen mit großem Erfolge zur Zupfgeige vor. Für Heimatkreise schufen H. Siegert u. a. auch Bühnenstücke (meist in Grasers 'Erzgebirg. Vereinstheater' erschienen). Größer angelegt ist R. Fritzsches 'Dar nett' (1904). Auf den öffentlichen Bühnen findet 'Kater Lampe' (1906) von E. Rosenow (1871—1904, aus Köln) dauernd Anerkennung. (Als erster ließ Chr. F. Weiße 1777 im 'Kinderfreund' VI 85 ff. einen Bergmannsknaben in einem Lustspiel für Kinder westersächsischen Sprechen.) Die Mundart der Rochlitzer Pflege vertritt H. Zschalig (geb. 1848), die der Sächs. Schweiz W. Schindler (1866 bis 1910) in Dorfgeschichten und dem Schwank 'Der Gemeindevorstand zu Steinhübel'.

§ 3. Auch die lausitzer Mundart erscheint vielen nur zur Gestaltung des Lächerlichen geeignet, zumal nach dem großen Beifall, den Joh. Renatus, d. i. Joh. A. Frh. v. Wagner (1833 bis 1912) mit 10 Bänden 'Allelei aus der Aberslausitz' (1880—96) fand. Die Mundart dieser Schnaken wird in keiner bestimmten Gegend gesprochen und stellt ein Durchschnittsüberlausitzisch dar. In Gegensatz zu ihm vertreten echte Mundart Bihms Korle, (Hans Hagen), E. v. Zilligstein (E. Barber), Lisbeth Liebig, R. Gärtner, R. Blois (Blasius), W. Fried-

rich, O. Schwär (geb. 1890, s. sein Buch: 'Die Heimatdichtung der Oberlausitz' 1919). Letzterer pflegt nach dem Vorbilde von W. v. Polenz (s. besonders Werke VII 31 f., 46 f.) vornehmlich die Dorfgeschichte, die bis auf die Gespräche schriftdeutsch gehalten ist. Für die Bühne dichtete W. Friedrich (Oberfärber in Reichenau) 'Die Entführung', 'Hennerch Lobls Feuer', 'Im Strohkrantz'. Mundartliche Gedichte aus dem lausitzisch-nordböhmischen Grenzgebiet sammelten Tieve ('Unse liebe Hejmt' 1892) und F. Lütz ('Allerhand aus dem deutschen Böhmerland' 1912).

§ 4. Von allen sächs. Mundart-Dichtern am bekanntesten ist Louis Riedel (1847—1919), der 1878 sein erstes Lied in vogtländischer Mundart dichtete und seit 1883 über 30 Bändchen Gedichte und Geschichten veröffentlichte, darunter auch größere ernste Erzählungen; in ihnen tritt freilich oft der Lehrer hervor, der in Schriftsprache gedachte Betrachtungen in das Gewand der Mundart hüllt (vgl. G. Doehler *Riedel-Gedenkbuch* 1907). Ähnliches gilt von W. Engelhardt (geb. 1851). Auch E. Leinweber (Bauamtssekretär W. E. Leonhardt, geb. 1862) ließ seit 1894 jährlich ein Bändchen Erzählungen erscheinen, deren Schreibweise zwar kräftig, aber nicht durchweg volksmäßig ist. „Vogtlänner Liederle und Dorfgeschichten“ u. d. T. 'Am Dorfbrunnen' veröffentlichte 1884 und 1912 G. Doehler (geb. 1868).

C. Müller-Fraureuth *Obersächsisches Wörterbuch* I VI f., II 815 f. H. Säuberlich *LE. V* (1903) Sp. 1585 ff. F. Schön *Geschichte der dt. Mundardichtung* 1920/21. C. Müller.

Sagvers.

§ 1. Allgemeines. — § 2. Die Verbreitung des S.es. — § 3. Das Wesen des S.es: — § 4. Ableitung des S.es.

§ 1. Allgemeines. Der S. ist ein von E. Sievers angenommener, neben den Alliterations- und den Reimvers gestellter (germanischer) Vers von eigentümlich rhythmischer Form, die den Vers wesentlich von den beiden andern genannten Versarten unterscheidet.

§ 2. Die Verbreitung des S.es. Nach den Darlegungen von Ed. Sievers ist der S. im Nord-, Ost- und Westgermanischen weit verbreitet gewesen. Soweit E. Sievers die Literaturdenkmäler auf das Vorkommen des S.es untersucht hat, findet er den S. im Ostnordischen in altschwedischen Runeninschriften, so in der längsten Runeninschrift auf dem Stein von Rök in Östergötland (um 900), besonders aber in den Aufzeichnungen altschwedischer Gesetze, wie in den Upplandslagh und Gutalagh. Auch westnordische Rechtsdenkmäler (Gulathingslög, Frostuthingslög mit stärkerem Prosaeinschlage), altisländische Stücke (Grágás), Stücke der jüngeren Edda, besonders auch umfangreiche Teile der eigentlichen Sagaliteratur (Eyrbyrgjasaga, Thidreks-saga) sind in S.en abgefaßt. In das ostgermanische Gebiet gehört Ulfilas' Übersetzung der Bergpredigt, die nach E. Sievers gotische S.e zeigt. Im Westgermanischen umfaßt die S.dichtung friesische Landrechte und angelsächsische Gesetze sowie Stücke der geistlich-lehrhaften Literatur. Im Deutschen sind nach E. Sievers S.dichtungen alle ahd. Reste von Alliterationsdichtung, so das Hildebrandslied, das Muspilli, das Wessobrunner Gebet, ferner die Merseburger Zaubersprüche und zahlreiche andere Sprüche und Segen, die Bamberger Beichte, Williram's Hohes Lied und zahlreiche frühmhd. Reimgedichte (Wiener Genesis, Summa theologiae, Arnsteiner Marienleich, Meregarto, Memento mori, „Himmel“, „Hölle“ u. a.).

§ 3. Das Wesen des S.es. a) Die „S.e“ sind nach den Ausführungen von E. Sievers „deutliche Spr e ch - (d. h. nicht Gesangs-)Verse von sehr stark wechselnder Länge (Einer bis Neuner) bei völliger Freiheit der Verbindung zu meist kürzeren Absätzen, die etwas von *laissez-artigem* Charakter haben. Am häufigsten sind die zäsurlosen Dreier und die stets scharf zäsurierten Vierer. Alles Längere ist selten. Sechshebige Verse haben meist die Gestalt des doppelzäsurierten Sech-sers mit dem Schema $2 + 2 + 2$ “.

b) „Die einzelnen Zeilen sind meist

durch deutliche Pausen gegeneinander abgesetzt, die beim Vortrag streng eingehalten werden müssen.“

c) „Die Silbenzahl der einzelnen Füße geht von 1 bis 4. Der Wechsel dieser Formen ist vollkommen frei, nur sind einsilbige Füße (mit sogenannter Synkope der Senkung) auch im Deutschen verhältnismäßig selten. Die Silbenquantität spielt bei der Fußbildung keine erhebliche Rolle.“

d) „Sprachliche Nebentöne werden metrisch eher vernachlässigt als zur Bildung von Hebungen verwendet. Bei der großen Aufnahmefähigkeit der einzelnen Füße können auch ganze Wörter, die mit dem Maßstab des Fünftypenverses oder des deutschen Reimverses gemessen notwendig eine Hebung tragen müßten, ohne weiteres in die Senkung treten, sofern sie mit einem (mindestens deklamatorisch) stärker ausgezeichneten Worte in Konkurrenz treten. Das deklamatorische Element spielt außerdem eine große Rolle bei den ungemein häufigen schwebenden Betonungen, die massenhaft zu Umstilisierungen der sonst geläufigen Akzentschemata führen.“

e) „Strengstens einzuhalten sind beim Vortrag Rhythmus, Takt (im Sieversschen Sinne) und Melodie. Die Leidenschaft, die unsere S.dichtung durchpult, muß im Vortrag zum Ausdruck kommen. Das Tempo darf weder verschleppt noch überhastet werden.“

f) Der Takt im Sieversschen Sinne ist $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{8}$ mit Schlag und Gegenschlag auf je eine, in sich wieder spaltbare Zählzeit (Zählschema *eine* — *zwei*). Der Hauptschlag trifft den schweren Taktteil, im Verse die eigentliche Hebung (Vollhebung), der Gegenschlag trifft zwar den leichten Taktteil, verleiht ihm aber doch auch einen gewissen Nachdruck, der sich namentlich im Verse durch den Eindruck metrischer „Nebenhebigkeit“ bemerkbar macht.

$\frac{2}{8}$ -Takt herrscht im allgemeinen im Zaubers- und Segensspruch mit dem geraden, starke Tonkontraste ausschließenden Vortrag sowie im Abecedarium Nordmannicum.

In der eigentlichen S.dichtung herrscht ausschließlich der $\frac{3}{2}$ -Takt.

§ 4. Ableitung des S.es. Der S. hat sich nach E. Sievers wie der Alliterationsvers aus einem gesungenen Verse entwickelt. Während aber dem Fünftypenvers sein Zeitmaß und die „Kreuzschlägigkeit“ seines Taktes (im Sieversschen Sinne) einen Gesangsvers im $\frac{1}{4}$ -Takt als Urbild zuweist, soll sich der S. mit seinem gedehnten Zeitmaß und gleichschlägigem Takt aus einem Gesangsvers im $\frac{3}{4}$ -Takt (so Metr. Studien IV) oder $\frac{2}{3}$ -Takt (so Dt. S.dichtungen) entwickelt haben. Dieser gesungene Urvers soll sich erhalten haben in dem typischen nordischen Balladenverse, der in seinen durch die Gesangsmelodien zweifelsfrei festgelegten Betonungen und Fußfüllungen sämtliche Eigentümlichkeiten des S.es aufweist, nur daß er nachträglich den Endreim angenommen hat. Auf dem Übergang zum Sprechvers hin soll dann als Übergangsform der Ljodahattr mit dem geregelten Ausgang der Vollzeile bei mehr liedmäßigem Vortrag und endlich der reine Sprechvers entstanden sein.

Schon in germanischer Zeit sollen der stabreimende Fünftypenvers und der S. nebeneinander bestanden haben. Jener wurde dort angewandt, wo neben dem Inhalt die künstlerische Form Selbstzweck war, dieser aber dort, wo es allein auf den Inhalt ankam, der gedächtnismäßig einzuprägen war. Die Form diene nur dazu, diese Aufgabe zu erleichtern; sie konnte darum ebenso auf den Schmuck des Stabreimes und Endreims wie auf den gehobenen Ausdruck verzichten.

E. Sievers' Anschauungen vom S. hängen eng mit seinen Untersuchungen über die „klanglichen Konstanten“ zusammen (siehe den Art. *Schallanalyse*).

E. Sievers' *Metrische Studien IV. Die altschwedischen Upplandslagh nebst Proben formverwandter germanischer Sagdichtung*. Abh. der sächs. Akad. der Wissensch. Bd. 35 (1918/19). Ders. *Dt. S.dichtungen des 9. bis 11. Jhs.* 1914. Ders. *Neue ahd. Stexte*, PBB. II (1928) S. 171—208. Äußerungen zum Problem des S.es von: Fr. Panzer *Der S., ein neuentdeckter Vers der Germanen*, ZfdU.

XXXIII (1919) S. 504—508. A. Heusler DLz. XLII (1921) S. 378—382; H. de Boor Ltbl. XLII (1921) S. 367—376. R. Blümel AfdA. XL (1921) S. 22—31. N. Beckman Arkiv XXXVIII (1922) S. 104—118. K. Helm Ltbl. XLIX (1928) S. 98—100. P. Habermann.

Sapphische Strophe s. Antike Versmaße.

Satire. § 1. Allgemeines. Die S. ist eine ästhetische Grundauffassungsart. Ein Überblick über die satirische Dichtung erfaßt daher einen großen Teil der Dichtungsgeschichte. S. ist nicht auf die Dichtung beschränkt, findet sich auch in der Malerei, ja selbst in der Musik. In dem weiteren Sinn einer mißbilligenden Stellung der Künstler zu dem Dargestellten ist sie auch auf keine Dichtungsgattung beschränkt, kann sich im Epos, im Roman, selbst in der Lyrik finden, das ganze Werk durchdringend oder streifenweise eingesprengt. Daneben bezeichnet S. im engeren Sinn eine nicht allzu umfangreiche Dichtung, die zu tadelnde Charaktere oder Zustände schildert. Je nach dem Zielpunkt unterscheidet man auch persönliche und Gesellschafts-, allgemeine und Zeits. Je nach der Stimmung des Dichters unterscheidet man heitere, komische, ernste, pathetische, zornige S. Die zornige und pathetische Satire entfernt sich unter Umständen ziemlich weit von der Durchschnittsvorstellung vom S.ischen. Schillers 'Kabale und Liebe' als Ganzes genommen ist doch mehr tragisch als s.risch. — Der Name wird von lateinisch *satura* (Schüssel mit allerlei Früchten) abgeleitet und wurde zuerst vom Dichter Lucilius im Sinne von Spottgedicht gebraucht.

§ 2. Mittelalter. Die s.ische Dichtung setzt mit persönlicher S. ein; schnadahüpfartige Spottverse gab es sehr früh; erhalten ist ein ahd. Spottvers auf den Brautvater, dem während des Hochzeitschmauses die Tochter vom Schwiegersohn zurückgeschickt wird. Diese Art setzt sich in Walthers Sprüchen fort, etwa wenn er seinen Feind und Kunstgenossen Azzo verhöhnt. Die S. gegen allgemein menschliche Fehler und gegen einzelne Stände erscheint zuerst in der

frühmhd. Zeit: Heinrich von Melk, zornig predigend, mit Besserungsabsichten, vom Clunyer Standpunkt aus; er ist der älteste Satiriker im engeren Sinne. Seine Art wird im ausgehenden MA. die herrschende; das hängt zusammen mit dem Überwiegen des Religiösen, mit Bußpredigt und Bettelorden, Todes- und Höllenangst und der allgemeinen Lehrhaftigkeit der bürgerlichen Dichtung. S.ischen Inhalt oder wenigstens einen Einschlag von dieser Art haben Lehrgedichte (Schachbücher, 'Narrenschiff'), Fastnachtsspiele. Im geistlichen Spiel sind derartige Dinge etwa so eingekleidet: die Teufel beraten, was sie tun wollen, um Seelen für die Hölle zu kapern, oder sie schleppen Bäcker, Fleischer usw. zum Höllenrachen, den Grund der Verdammung erläuternd.

Früh schon macht sich der Kampf gegen Geistlichkeit, Kirche und Rom in der S. geltend. Heinrich von Melk wendet sich im 'Priesterleben' gegen üppige, die Seelsorge vernachlässigende Geistliche; er ist kirchentreu und will bessern; die Vagantendichtung höhnt und setzt mit Behagen herab. Walther, von der Politik her kommend, geißelt in Sprüchen Roms Unehrlichkeit und Üppigkeit, die spätere Spruchdichtung folgt ihm darin; der Marner z. B. auch gegen Ritterorden, Preußenfahrten und Bettelorden. Ist hier die S. ernst-straftend, so überwiegt in den Streichen des Pfaffen Amis und des Kahlenbergers (Leichtgläubigkeit der Laien, Pfaffentrug, falsche Wunder usw.) die Freude am Komischen.

Die politische S. setzt so recht erst mit Walther ein: gegen Fehler kaiserlicher Politik und unmilde Fürsten und vor allem gegen die Einmischung der Päpste in die deutsche Politik. Unfriede, Zwietracht und Unsicherheit im Reich geben im 14.—15. Jh. reichen Stoff. Ein Fastnachtsspiel (Goltzher *Deutsche Dichtung im MA.* S. 546 f.) wendet sich gegen Adel und Fehden, eins (ebenda) läßt den nach Nürnberg gekommenen Sultan finden, daß es bei den Türken doch viel besser sei als bei den Christen. Behaims 'Buch von den Wienern' rügt die Wiener Bürger, vom kaiserlichen Standpunkt aus.

Die Bauernverspottung setzt bei Neidhart ein, hat deren üppiges Leben und die mißglückende Nachahmung höfischen Lebens als Zielscheibe; später sind der Bauern Dummheit, Geilheit, Freßgier Gegenstand vieler Schwänke und Fastnachtsspiele. Epenartige Werke dieser Art sind 'Des Teufels Netz' und 'Der Ring'. Die üppig blühende Frauenverspottung ist der Gegenstoß gegen die Minneüberschwenglichkeiten (in Fastnachtsspiel, Schwank, Lehrgedicht).

Die verwendeten Formen und Gattungen sind recht mannigfaltig: direkte S., meist in der Form der Abhandlung oder Predigt; das Lehrgedicht ('Narrenschiff'), mit und ohne allegorische Einkleidung; Spruch, Lied (Neidhart), Volkslied (darin vor allem Spott gegen einzelne Gewerbe), selbst Meisterlied; dann Schwank, größeres s.isches Epos ('Ring'), Tierdichtung ('Reineke'), Fastnachtsspiel und die s.ischen Einlagen in ernsten Stücken.

§ 3. 16. J h. Das S.ische wird in diesem Jahrhundert zum Grundzug der Dichtung überhaupt. Zunächst ragen aus dem vorigen Jahrhundert die Ausläufer der volkstümlich-s.ischen Dichtung herein. Die allgemeine S., etwa nach dem Muster des 'Narrenschiffs', ist vertreten durch Murners 'Schelmenzunft' und 'Gäuchmatt', durch Ringwaldts 'Treuen Eckart' und 'Lautere Wahrheit', und durch Fastnachtsspiele wie etwa Sachs' 'Narrenschneiden' (das vom 'Narrenschiff' ausgeht). Mit Fischarts 'Gargantua' kommen wir zur Zeits.; 'Gargantua' ist eine umfangreiche S. auf tausend Zeitlaster und -torheiten vom reformatorisch-humanistischen Standpunkt aus, gemischt allerdings mit allgemeinmenschlicher S. Dekkinds 'Grobianus' (von Scheidt übersetzt) und Verwandtes geht gegen die Unflätigkeit der Zeit, das 'Lalebuch' gegen die Kleinstädtereier, 'Aller Praktik Großmutter' (von Fischart) gegen den Aberglauben der Zeit, 'Gargantua' u. a. auch gegen die Völlerei des deutschen Adels. Die Humanisten. gibt dem alten Kampf gegen die Geistlichkeit eine neue Note, indem sie nun in Mönchtum, Mönchslatein und Scholastik Angriffspunkte fin-

det; die 'Dunkelmännerbriefe' und Erasmus' 'Lob der Narrheit' bilden ihren Höhepunkt. Der vielseitige 'Gargantua' gehört wiederum z. T. hierher. Die reformatorische S. macht den größten Teil der hierhergehörigen Dichtungen aus; sie wendet sich gegen Üppigkeit und Überheblichkeit der römischen Geistlichkeit (Huttens 'Gesprächbüchlein'), gegen die Unsittlichkeit Roms, gegen Totenkult und Ablass ('Totenfresser', 'Ablasskrämer'), gegen Priesterschaft schlechthin und gegen das Papsttum ('Pammachius'), gegen Hierarchie und Mönchsorden (Fischarts 'Dominici und Francisci artliches Leben', 'Bienenkorb') usw. Die katholische Antwort auf all dies nimmt Murner ('Großer Lutherischer Narr' 1522) vorweg.

Die Form ist noch mannigfaltiger geworden, indem zu den weiterlebenden alten Formen neue getreten sind: Fabel (Erasmus Alberus legt die Fabeln reformatorisch aus, indem er etwa den Esel mit der Löwenhaut auf den Papst deutet), Prosagespräch (Huttens 'Gesprächbüchlein' nach antiken Mustern, besonders nach Lukian), Schwankbuch (häuft viele Geschichten über einen verspotteten Typ). Das Tierepos bekommt durch das Vorbild des Froschmäusekriegs neue Nahrung ('Froschmeuseler', 'Ganskönig'). Für Lehrgedicht, für Epenartiges und Dramatisches wählt man gern eine kleine oder größere Handlung als Einkleidung. Die getadelten Einrichtungen treten kategorisiert auf: 'Krankheit der Messe', 'Bienenkorb'. Große Tote kommen zurück: Cäsar und Cicero im 'Julius redivivus' von Kirchmair, oder Petrus und Johannes in 'Vom Papst und seiner Priesterschaft'. Man versetzt nach Himmel und Hölle ('Getreuer Eckart'), in die Unterwelt oder den Olymp (Huttens 'Phaëton'). Oder Typen einer bestimmten Art kommen zusammen in irgendeiner Verkleidung: Wie im 'Narrenschiff' die Narren sich auf einem Schiff trafen, so lassen sich die Schelmen in die Liste der 'Schelmenzunft' eintragen, so sind alle Gäuche auf der 'Gäuchmatt' vereinigt. Oder es wird eine kleine fortschreitende Handlung ersonnen: Der einhörnige, der zweihörnige,

dann der dreihörnige Hut wird erfunden, der vierhörige der Jesuiten in der Hölle unter greulichen Bräuchen eingeweiht; oder aus dem Großen lutherischen Narren kriechen viele kleine Narren und ziehen unter Luthers Führung zu einem Feldzug gegen Kirche und überhaupt alle Ordnung, ziehen gegen Murners Burg, werden besiegt, schließen mit ihm einen Vergleich usw. Die großartigste, allerdings aus Rabelais entlehnte Einkleidung ist die von Fischarts 'Gargantua', eine S. in der Form des Erziehungsromans, eine Form, die endlose Abschweifungen zuläßt. Ringwaldts 'Lautere Wahrheit' hat die Form der Abhandlung mit bezifferter Aufzählung der Punkte geradezu. Langweilig und predigtartig wirkt Ringwaldt.

Die wesentliche Neuerung in der Form der Renaissances. ist die burlesk-groteske Haltung, die in Fischart gipfelt. Böseartig ist die Humanisten- und Reformationss., vernichtend, hämisch, gehässig; sie will nicht bessern, sondern herabsetzen, beleidigen, verächtlich machen. Grobes, Rohes, Unappetitliches wird darum so gern verwendet. Genial frech, und immer persönlich ist die Hochrenaissances. nach Schneegans (s. u.): Schimpfwörter werden gehäuft; wie Juvenal will sie den Schleier von der Gemeinheit reißen. Daher auch die gewaltigen Übertreibungen bei Fischart, der z. B. Appetit und Sauf-lust der Helden noch weit über Rabelais hinaus steigert. Ein großer Eroberer will das Meer auslaufen und aufs Land sich ergießen lassen, damit er zu Fuß im Meer gehen und da zu Schiffe fahren kann, wo er ehemals zu Fuß ging. Und als Italien nicht gefügig ist, droht er, dieses Bein, das Italien so vorwitzig ins Meer strecke, abzuschneiden. Dem entspricht weiter Fischarts Stil: Zunächst die ungeheuren Häufungen; statt eines Beispiels gibt er Listen und Kataloge, zählt z. B. seitenlang die Würste auf, die Grandgosiens Durst erregen. Dann die Wortspiele, Wortverdrehungen (kakolisch statt katholisch, Drecketalen statt Dekretalen), die grotesken Etymologien, die Gleichklänge und Binnenreime.

Beliebt ist die Ironie; die Narrheit

rühmt sich, alles Große auf der Welt geschaffen zu haben; und was sie als groß rühmt, das ist alles schlecht und dumm ('Lob der Narrheit'); ähnlich verfahren der Verfasser des 'Grobianus' und ähnlich die 'Dunkelmännerbriefe'.

O. Schade *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit* 1856—58, 1868² III. — Schneegans s. u.

§ 4. Das 17. J. h. lebt wie das vorhergehende zum Teil noch von dem Erbe des M.A.s; besonders in der südwestlichen Ecke scheint durch Moscherosch und Grimmelshausen Zusammenhang mit Brant und Fischart zu bestehen. Doch auch anderwärts sind die alten Themen wie Venusnarren, schlecht erziehende Eltern, ungerechte Richter, Frauenverspottung usw. noch anzutreffen (Rachel). Dann bietet die kulturelle Weiterentwicklung neue Stoffe. Der Kampf gegen Ausländer, gegen Verwälschung und Fremdwörter wird immer nötiger (Moscherosch, Lauremberg). Die Verwilderung der Kriegssitten und des Soldatenvolkes schreit nach der Geißel (Grimmelshausen, Moscherosch). Der nunmehr zur deutschen Sprache übergehende gelehrte Dichter verspottet den Theaterbetrieb der austerbenden Meistersinger ('Peter Squenz'). Der auf Vornehmheit eingestellten absolutistischen Hofgesellschaft eifern Bürger nach; das führt zu S. auf Prunksucht und Titelsucht (Lauremberg; ein junger, ungebildeter Bürgerlummel will den Kavalier spielen: Reuters 'Schelmuffsky'). Die Ausartungen des Studentenwesens veranlassen Schochs 'Komödia vom Studentenleben', Schupps 'Freund in der Not', Rachels S. 'Der Freund'.

Was die Form anlangt, so ist zu beachten, daß die S. sich mehr novellistisch-romanhafter Einkleidung bedient als früher. 'Corinna', die Geschichte eines durch schlechte Erziehung zur Dirne herabsinkenden Mädchens, hat gerundete Erzählungsform. Weises 'Drei ärgste Erznarren' und 'Drei klügste Leute' lassen den Helden ausziehen, nach den drei Klügsten oder Dummsten zu suchen, wobei sie viel Torheit mitansehn müssen. Im 'Schelmuffsky' vollends ist der ko-

mische Ausbau des alten Lügenmärchens die Hauptsache. Im 'Simplicissimus' ist die S. nur beiläufig. Die Lustspieleinkleidung ist in Schochs 'Studentenleben' Nebensache, Hauptsache aber in 'Peter Squenz' und 'Horribilicribrifax'. Moscheroschs umfassende S. ('Philander') hat die alte Form des Traumgesichts (aber spanisches Vorbild). Direkte S. (in Prosa), hingegen, der Predigt näherstehend, durch eingestreute Anekdoten und Abschwelungen belebt, sind die meisten Sachen von Schupp und Abraham a Santa Clara.

Das eigentlich Neue ist die Einführung antiker Formen. Vor allem handelt es sich um das Epigramm, das ja vielfach im Dienste der S. steht (Logau), und um die römische Verss. nach dem Muster von Horaz, Persius, Juvenal. Rachel liefert der Opitzschule die Alexandriner., die ihm noch fehlte (auch A. Gryphius), wenn er auch, ein Nachfahre Laurembergs, den Gedanken nach mehr der alten volkstümlichen Richtung angehört.

In der Auffassung macht vom S.ischen sich in der Opitzschule eine Abkehr von der beleidigenden, grotesk-frechen Hochrenaissances. bemerkbar; Opitz lehnt Schmähung und Angriff auf bestimmte Personen ab. Ein frecher Pasquillant ist aber um 1700 Chr. Reuter mit seinen gegen eine bestimmte Leipziger Familie gerichteten Komödien von der 'Ehrlichen Frau' Schlampampe.

§ 5. Die Aufklärung mit ihren ewigen Belehrungs- und Besserungsabsichten war wieder der S. besonders günstig. Diese von Menschenliebe diktierte S. ist zahm und wohlwollend und wird dadurch für unsern Geschmack langweilig (wie ermüdend sind Liscows 'Elende Skribenten'!). Wie zahm ist Rabener, wie unschwiftisch ist er, der sich auf diesen galligen Menschenfeind als sein Vorbild beruft! In einer Vorrede beweist er die Zulässigkeit der S. und beteuert, daß er bessern wolle und nicht die Absicht habe, „mutwilliges Lachen zu erregen“. Wie eng und kleinlich die damaligen Verhältnisse waren, zeigt der Umstand, daß er einem Ausfällchen gegen kirchliche Mißbräuche die Beteuerung folgen lassen

muß, daß bei solchen Mißbräuchen um so heller die Macht der christlichen Religion erstrahle.

Die S. ist vorwiegend allgemein menschlich, etwa gegen falsche Größe, Heuchelei, Scheinheiligkeit, Schmeichelei oder Schwärmerei sich wendend. Es handelt sich mehr um Schwächen als um Laster, wenn natürlich auch Geiz und Hoffart z. B. nicht fehlen. Gern zeichnet man allgemeine menschliche Charaktertypen wie den betrügerischen Rechtsanwalt, die alte Spröde oder Gefallsüchtige, den Schwätzer, den ehrsüchtigen, unbedeutenden Gelehrten. Es wirkt da Horaz einerseits und im Lustspiel die französische Charakterkomödie andererseits ein. Die Zeits. tritt zurück, politische S. ist fast ausgeschlossen im damaligen absolutistischen Deutschland; Rabener hatte es nicht leicht im Sachsen Brühls.; ans Politische streifen: Kampf gegen Ausländerei, Franzosennachhafferei, Liebedienerie gegen den Adel, Standeshochmut, Günstlingswirtschaft bei Stellenbesetzungen durch die Patronatsherren, Amterschleichung, Bestechung in mancherlei Form, Mängel der Rechtspflege. Hippels 'Kreuz- und Querzüge' enthalten scharfe S. gegen den Adel, sind allerdings auch aus den Revolutionjahren 1793/4. Standess. kann man es wohl nennen, wenn Rabener gegen die Anmerkungssucht der Gelehrten und ihr Protzen mit Belesenheit (einmal hat er Anmerkungen ohne Text), gegen Mode- und Titelsucht des Mittelstandes, gegen die Gratulationsschreiben sich wendet. Die Standess. erstreckt sich gerne auf die gelehrten Berufe (Rabener, Krügers Lustspiel 'Die Geistlichen auf dem Lande'; Mylius' Lustspiel 'Die Ärzte'). Die Literaturs. wird mit der Zunahme des allgemeinen Anteils an literarischen Dingen lebhafter, begleitet die verschiedenen literarischen Fehden oder bekämpft die neuen Richtungen (Wernicke; Gottsched gegen die Gelegenheitsdichtung; die Epen im Streit zwischen Gottsched und den Schweizern, Rost gegen Gottsched ['Das Vorspiel', 'Der Teufel'], Musäus' 'Gratulation der Zweite', Nicolais 'Kleyner,

Feyner Almanach' usw.; s. d. Art. *Literaturs.*) Auch Liscows S. ist meist Literaturs. ('Elende Scribenten'); aber gegen unbedeutende, heute unbekannte Gelehrte wendet er sich. Auch der grimmige, gallige, verbitterte Lichtenberg (1742—99), der auf Swift, Sterne, Fielding weiterbaut, hat vorwiegend Literatur- und Kulturs., wobei er, vom Standpunkt einer durch fortschrittliche Engländer gemäßigten Aufklärung aus, sich gegen Schwärmerei, Empfindsamkeit und Sturm und Drang wendet: gegen Klopstock, gegen Lavaters Versuche, Mendelssohn zu bekehren, gegen Lavaters physiognomische Bemühungen ('Von Schwänzen' schließt aus abgebildeten Schwänzen auf den Charakter des betreffenden Tieres), gegen Voß ('Über die Pronunciation der Schöpsse des alten Griechenlands'), gegen die Art, wie Sturm und Drang Shakespeare auffaßte usw.

Wielsands 'Abderiten' stellen einen Fortschritt dar, indem die S. nicht mehr vom Standpunkt der „Tugend“ ausgeht, sondern vom Standpunkt des leichtlebigeren Weltmanns, der gegen Kleinstädter, Kunstbanausen, Confessionsgezänk und Frömmelei, wenn nicht gar gegen Frömmigkeit, sich wendet.

Die Form ist weiterhin mannigfaltig; fast alle Gattungen dienen der S.; selbst die pindarische Ode erhält einmal (Cramer, 'Hermann') s.ischen Einschlag. Das Epigramm ist sehr beliebt (Kästner, Lessing u. v. a.; s. d. Art. *Epigramm*). Eine neue Form ist die moralische Wochenschrift (s. d.); Rabeners S.n haben die Arten der Einkleidung (angebliche Chronik, Abhandlung über ein Sprichwort usw.) mit der moralischen Wochenschrift gemeinsam. Auch Claudius hat später noch dieselben Einkleidungen. Rabeners Hauptmittel ist die Ironie, die auch Liscow in den 'Elenden Skribenten' zu Tode hetzt (Form der Verteidigungsschrift, wie Erasmus' 'Lob der Narrheit'). Man lobt das Tadelnswerte, tadelt das Lobenswerte. Liscow ist arm an Einkleidungen (meist Abhandlung). Weitere Lieblingsformen sind die Fabel, die moralische Erzählung, das komische Epos

(s. d.), das Lustspiel (s. d.) und die Verss. antiken, vor allem horazischen Gepräges; für letztere Gattung ist auch Boileau maßgebend und Anreger. Sie wird gepflegt von Canitz († 1699), der Horaz und Boileau studiert hat; von Neukirch (Vorbild Boileau; gegen die sog. zweite schlesische Schule vor allem), Haller ('Die verdorbenen Sitten', 'Der Mann nach der Welt'), Hagedorn, der den horazischen Plauderton gut trifft und etwa die Schwätzers. hübsch auf Hamburger Verhältnisse überträgt. Der vielseitige, wenn auch zahme Rabener ist über den trockenen Liscow zu stellen. Lichtenberg übertrifft alle Aufklärungsiker an Witz und Schärfe.

W. Hartung *Die deutschen moralischen Wochenschriften als Vorbild Rabeners* 1911. P. Richter *Rabener u. Liscow*. Progr. Dresden 1884. R. M. Meyer *Swift und Lichtenberg* 1886 (vorwiegend über Swift).

§ 6. Sturm und Drang, Klassik, Romantik. Der Sturm und Drang geht aus Ablehnung und Unzufriedenheit hervor. So ist die Richtung stark satirisch; aber die S. ist jetzt zornig, pathetisch, bitter anklagend: 'Räuber', 'Kabale und Liebe', Dramen von Lenz und Wagner. Es geht gegen Fürsten, Adel, Höfe, Menschenhandel, schurkische Fürstendiener. Literaturs. (Wagner gegen Voltaire, Goethes 'Götter, Helden und Wieland' usw.) ist nicht so entwickelt, da es für die Genies sich um Wichtigeres handelte als um S. gegen bedrucktes Papier. Die Formen erleben eine völlige Umwälzung. Die Sturm- und Drangs. wirkt sich vorwiegend im Drama, sogar im Trauerspiel aus, und die alten Arten und Einkleidungen verschwinden von jetzt ab für immer. Klinger ist s.risch in seinen späteren Romanen ('Reisen vor der Sündflut').

Die Weimarer Klassik hält sich von Politik im allgemeinen fern (doch 'Venetianische Epigramme', 'Reineke Fuchs'), und wenn Goethe sich der S. zuwendet, ist es vorwiegend Kultur- und Literaturs. ('Xenien', Walpurgisnacht und sonst im 'Faust' (s. d. Art. *Epigramm*)).

Auch die Romantik hat keine allge-

meine S. mehr; an Kultur- und Literaturs. hingegen ist sie sehr reich (s. *Literaturs.*). Doch begann Jean Paul in den 'Grönländischen Prozessen' (1783 f.) noch mit den alten Typen (hungernder Dichter, heuchlerischer Theologe, roher Adelige usw.). Die Vorrede nennt 'Lob der Naivität', Dunciade und Young als Vorbilder. Die Romantik wendet sich gegen Aufklärung und Empfindsamkeit vor allem. Der Aufklärer erscheint als der Philister (Leibgebers Philisterverspottung in Jean Pauls 'Siebenkäs'; Brentanos 'Der Philister vor, in und nach der Geschichte'). Jean Paul führt auch die Sturm- und Drangs. gegen Kleinstaaterei, Duodezfürsten, rückständige Verfassungen (die freie Reichsstadt Kulschnappel mit ihrer Patrizierherrschaft im 'Siebenkäs'), gegen Gelehrtenhochmut, Belehrungswut, Vielwissereigelehrte, Gefühllosigkeit ('Rektor Fälbel') weiter. Der Serenissimustyp erscheint zuerst bei E. T. A. Hoffmann, der in gewissen Punkten Jean Pauls Schüler ist. Bei Tieck steckt S. allenthalben, in Märchen, Novellen, Dramen (vorwiegend Literaturs.). Die S. der späteren Romantik beschäftigt sich fast ausschließlich mit den höheren Erscheinungen des kulturellen Lebens und ist mit Literaturs. verquickt. Immermanns großer s.ischer Münchhausenroman wendet sich u. a. gegen Just Kernalers Geisterglauben, gegen Raupach gegen Pückler-Muskau usw. Münchhausen selbst ist der Vertreter des neuen großsprecherischen, windigen Geistes (Plan der Luftziegelfabrik!); zugleich aber geht es gegen veralteten, eingebildeten Feudaladel, Kleinfürsten, Deutschtümelei, so wie sein 'Tulifantchen' sowohl gegen technischen Maschinengeist wie gegen überlebte Ritter- und Adelsideale sich kehrt. In beiden Werken ist Einfluß des Cervantes zu spüren, der übrigens auch schon bei Tieck und der Frühromantik sich geltend machte. Eine neue Einstellung zu den verspotteten Typen bringt Mörike auf: schelmische S., mit behaglicher Freude an den 'Sommerwesten' und den schwäbischen Philistertypen ('An meinen Vetter'; der Pater Schaffner des Kar-

täuserklosters); vielleicht ist das schon Humor.

In formaler Beziehung tritt wieder ein Wandel ein. Die Verss. römischen Vorbilds fehlt natürlich ganz. Auch das Epigramm tritt zurück. Hingegen ist alles beliebt, was schrullig und phantastisch-grotesk ist, alle ausgelassenen Spiele des Witzes und der Phantasie, alle tollen Erfindungen, Einfälle und Verwicklungen, wo jeder Gedankensprung möglich ist, wo alle Mythologien, Literaturen und Zeiten ihre Typen und Gestalten zur Verfügung stellen ('Prinz Zerbinos' Aufenthalt in der Literaturabteilung der Unterwelt; Münchhausen als Bock unter den Ziegen des Parnasses). Tieck nutzt selbst das Märchen in Lustspielen s.isch aus ('Gestiefelter Kater', 'Prinz Zerbino'); sie sind die Vorbilder für weitere Literaturkomödien dieser Art: A. W. Schlegel, Brentano). Bei Brentano und andern sind auch die epischen Märchen voll s.ischer Seitensprünge ('das Murmeltier' in der Hexametermühle des alten Voß). Die Illusionszerstörung wird in den Dienst der S. gestellt. Im 'Prinzen Zerbino' läßt der Held das Stück rückwärts laufen, so daß die alten Szenen in umgekehrter Reihenfolge wiederkommen und der Dichter selbst eingreifen muß. Ähnliches in Grabbes Lustspiel 'Scherz, S., Ironie'. Die aristophanische Komödie wird durch Platen ('Romantischer Ödipus', 'Verhängnisvolle Gabel') wieder belebt. Bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann steckt die S. eingesprengt im Roman, oft mit Humor verquickt, oft in Originalen untergebracht. Neben den belächelten Originalen stehen bei Jean Paul auch Typen, die vollständig preisgegeben werden ('Rektor Fäbel', 'Katzenberger') so daß die Berufung auf Swift als auf seinen Lieblingsdichter bei ihm nicht unangebracht ist. Brentano kleidet S. auch in die Form der Abhandlung ('Der Philister vor, in und nach der Geschichte'), Mörike in die Form kleiner Charakterzeichnungen in Gedichtform.

H. Günther *Romantische Kritik und Satire bei Tieck* 1907. K. Hille *Aristophanes und die polit. Komödie des 19. Jhs.* (Bresl. B. 12) 1907.

§ 7. Die Jungdeutschen sind wieder eine vorwiegend s.isch gerichtete Gruppe. Sie setzen Aufklärung und die politische S. von Sturm und Drang fort. Politische und soziale S. überwiegt die Kulturs., die natürlich nicht fehlt. Literaturs. ergibt sich aus dem Kampf gegen romantische, konservative oder politisch gleichgültige Dichter (Heine gegen die Schwaben, Platen, Freiligrath). Die jungdeutsche S. wendet sich vornehmlich gegen Deutschlands Zerrissenheit und Ohnmacht, gegen die absoluten Fürsten, das rückschrittliche Beamtentum, gegen Adel, Militarismus, Zensur, gegen Christentum, Askese, Deutschtümelei usw. Nach 1848 nimmt diese S. allmählich ab; Heine bekämpft bis zu seinem Ende Könige, Duell und abtrünnige Achtundvierziger.

Fast alle damals üblichen Gattungen werden auch der S. dienstbar gemacht: Roman, Lustspiel (Gutzkow) und vor allem auch das Lied (Herwegh, Freiligrath) und das kürzere witzige Reimstrophengedicht verschiedensten Baus (erzählend, Balladenparodie, Charakterbildchen, selbstironische Monologe usw.) Die aristophanische Komödie verwendet Prutz ('Politische Wochenstube') politisch. Die nunmehr so beliebten Reisebilder erlauben jede satirische Abschweifung; man braucht ja nur irgendwo Vertreter einer zu verhöhrenden Anschauung anzutreffen (Heines 'Harzreise'). Heines 'Deutschland' und 'Atta Troll' sind sozusagen Reisebilder in Versen; Gesichte, Erscheinungen und Träume spielen allerdings auf diesen Reisen eine große Rolle. Das Tierepos erneuert Glasbrenners 'Neuer Reineke Fuchs'; die Form der Reimchronik ahmt Moritz Hartmanns 'Reimchronik des Pfaffen Mauritius' nach (Spott über die Verhandlungen in der Paulskirche). Ein weitausgesponnenes politisches Schlaraffenland ist Glasbrenners 'Verkehrte Welt'. In diesem Zeitraum bürgern sich auch die politischen Witzblätter ein: Glasbrenners 'Berlin, wie es ist und — trinkt' 1832 ff.; 'Fliegende Blätter' (damals politisch) seit 1845; 'Kladderadatsch' seit 1848 (begründet

von Kalisch, der die Typen Müller und Schulze und Karlchen Mießnick erfand).

Die S. in Herweghs und Freiligraths Liedern ist zornig, pathetisch-rhetorisch; die S. Heines, wohl des größten deutschen S.ikers, ist unerbittlich, verletzend, erspäht scharfsichtig die schwachen Stellen, um da einzuhaken. Seine Mittel sind zahllos, am häufigsten sind Parodie, Derbheiten, Nebeneinanderstellen des Hohen und Heroischen mit dem Trivialen und Gemeinen und Kleinen (in Stil und Handlung: Vater Rhein als hüstelnder Greis). Auch das Gräßliche und Schaurige weist nutzbar zu machen: Hinrichtung der hl. drei Könige; der Henker im roten Mantel als sein Doppelgänger.

Die Witzblätter verzeichnet R. F. Arnold *Allgemeine Bücherkunde* 1919², S. 195 ff.; daselbst auch die wenigen Schriften über Witzblätter. K. Hille s. § 6.

§ 8. Die Zeit von 1850—85 ist der S. wenig zugetan. Das kümmerliche Ergebnis von 1848 schreckt von Änderungsbestrebungen ab. Statt des Niederreissenden, das in der S. liegt, wollen Dichter wie Freytag und Ludwig Aufbauendes geben, Freude am deutschen Volk und Leben wecken. Zudem ist es die Zeit der großen Humoristen; und das Wesen des Humors ist es ja, auch dem Unvollkommenen eine gute Seite abzugewinnen. Das hindert nicht, daß Raabe und Gottfr. Keller manche Nebengestalten s.isch beleuchten. Um ein Zeitereignis gruppiert sich S. in größerem Umfang, um den Kulturkampf; S. gegen Rom und die katholische Kirche: Buschs 'Heiliger Antonius' und 'Pater Filucius' und 'Fromme Helene'. In Anzengrubers 'Kreuzelschreibern', die hierher gehören, fehlt die Bitterkeit Buschs. Schon vor dem Kulturkampf hatte die S. gegen das mittelalterliche Mönchswesen eingesetzt; sie zeigte sich schon in einer Figur wie der der Wiborad im 'Ekkehard'. Scheffels Parodie der geschichtlichen Dichtung und Vischers Kampf gegen den Historismus in der Dichtung (Pfahldorfnovelle!) und gegen die Auslegesucht der Philologen ('Faust, 3. Teil') gehören zur Literatur. Die von Schack und Hamerling

gelieferten aristophanischen Komödien ('Kankan', 'Der Kaiserbote' von Schack, 'Teut' von Hamerling) sind Erzeugnisse des Epigonentums. Die Münchener Dichter stehen von ihrem klassisch-romantischen Epigonenstandpunkt aus der neuen Zeit der Technik feindlich gegenüber; und als diese neue Zeit sich im Naturalismus eine eigene Richtung schafft, die angriffsweise gegen die Formanbieter vorgeht, da regt sich noch mehr bei ihnen die s.isch ablehnende Stimmung: Heyses 'Letzter Centaur' (1870) kommt, ein herrliches, antikes Wundergeschöpf, zu den Nützlichkeitsmenschen und Pfaffen und Philistern der Gegenwart und hat da viel zu leiden. Heyses Roman 'Merlin' (1892) wendet sich, ein verärgertes Alterswerk, tendenzhaft gegen die Materialisten und Naturalisten. Hamerlings 'Homunkulus' (1888; s.isches Epos, Nachfahre des 'Atta Troll') verspottet unter dem Sinnbild des künstlichen Menschen die mechanisch-technischen Errungenschaften der Zeit, hat auch eine literarische Walpurgisnacht usw. Hamerlings Unzufriedenheit mit der Gegenwart geht soweit, daß er auch die Reichsgründung herabsetzt in seiner Komödie 'Teut' (s. o.). Auch der Pessimismus kann zur S. führen, zu der auf Leben und Menschen überhaupt, wovon Buschs komische Lebensläufe, etwa des Malers Klexel oder des Dichters Bäh-lamm, Zeugnis ablegen. Die alten Witzblätter bestehen weiter. Stettenheim gründet die 'Wespen' und schuf die Gestalt des komischen Kriegsberichterstaters Wippchen.

s. Wiegand *Geschichte der deutschen Dichtung* 1921, S. 311.

§ 9. Der Naturalismus. Nun kommt wieder eine s.isch eingestellte Zeit. In der Zeit des Naturalismus herrscht gedanklich das Soziale und der Sozialistische. Soziale Anklagegemälde und Bilder aus dem Leben der verrotteten höheren Stände werden entworfen; und auch die Bilder vom Elend der Armen kehren oft die Spitze gegen die Reichen, die solches Elend veranlassen oder zulassen. Ein Sittenbild aus den Börsen-

kreisen von Berlin-W. gibt 'Sodoms Ende' von Sudermann, aus armem, aber etwas vorstellendem wollemdem Mittelstand Sudermanns 'Schmetterlingsschlacht'; in die Kreise neureicher bauerlicher Landpekulanten führt Hauptmanns 'Vor Sonnenaufgang'. Die Bilder sind oft sehr drastisch, um so aufreizender, als sie streng objektiv zu sein scheinen, keine s.ische Bemerkung fällt und auch das Pathos der Sturm- und Drangzeit vermieden wird, die S. vielmehr bloß in der Auswahl und Zusammenstellung der Geschehnisse liegt. Andere Dichter sind weniger zurückhaltend, verzichten auf die naturalistische Forderung der Objektivität. Fabrikanten, Börsenleute, Großgrundbesitzer, Junker, Offiziere, Reserveoffiziere, bürokratische Beamte, konservative Landräte, ahnungslose Regierungsräte, Korpsstudenten, in Süddeutschland auch Zentrumsabgeordnete und politische Geistliche, das sind die üblichsten der karikierten Typen. Auf sittlichem Gebiet handelt es sich vor allem um den Kampf gegen Prüderie, doppelte Moral, Heuchelei (Hartleben 'Erziehung zur Ehe', Thoma 'Moral'), gegen falsche geschlechtliche Erziehung (Wedekind 'Frühlings Erwachen').

Besondere Formen für die S. werden nicht ausgebildet; denn die Dichtung gibt sich als Abschilderung der Wirklichkeit. Man bedient sich am liebsten der üblichen Großformen: bürgerliches Drama, Gesellschaftsstück, Sittenstück (Sudermanns 'Ehre', 'Heimat'); Lustspiel ('Moral'), Roman. Wie im Jungen Deutschland wird auch das Lied mit zumeist pathetischer S. erfüllt (Henckell 'Trutznachtigall'; Arno Holz im 'Buch der Zeit'). Eingesprenkt ist viel S.isches in Liliencrons „kunterbuntem Epos“ 'Poggfred' (in Byrons Art). Neue politische Witzblätter blühen auf: der schonungslose 'Simplizissimus' und die allerdings nur z. T. s.ische 'Jugend'. Die lied- und coupletartige Kleins. wird auch gepflegt von den Cabarets und Überbretteln, vor allem den Münchner „Elf Scharfrichtern“, die dem Pariser Montmartre-Vorbild, das die S. bevorzugt, am nächsten kamen.

Merker-Stammler, Reallexikon III.

§ 10. Die neuste Zeit. S. blüht im allgemeinen bei der Opposition und den Neuerern. Die konservative, zahme Heimatkunst ist daher uns.isch. Es mag als Ausnahme des nur am Rande der Heimatkunst angesiedelten Otto Ernsts Lustspiel 'Jugend von heute' (Kampf gegen mißverständenen Nietzsche und Ästhetentum) gebucht werden.

Auch die Ästhetiker, Dekadenten und Neuromantiker sind im allgemeinen nicht s.isch gestimmt; dem Kunst-für-die-Kunst-Standpunkt erscheint S. als außerkünstlerisch, zweckhaft, tendenzhaft. Abgesehen von etwas Literaturs. (Bierbaum im Roman 'Stilpe', Morgensterns Groteske 'Galgennieder' gegen den Georgekreis) sind es drei Dinge, die sie in Harnisch bringen: Moralschnüffelei, Philistertum und Erziehung. Über „moralinsaurer“ Kritiker, Staatsanwälte, Zensoren und Leser von gartenlaubhafter Sittlichkeitsanschauung ist man empört (Liliencron in 'Poggfred'). Ein Schrei nach ungehemmter Auslebbarkeit geht von Nietzsches Lehren aus durch die Dichtung. Der Ethiker Nietzsche selbst, der allerdings schon zwischen 1870 und 1890 schreibt, muß s.isch sein, und so enthalten selbst seine Dionysos-Dithyramben S. auf die Schwachen und Moralischen. Erziehung will den Charakter formen, beschneiden; die höhere Schule jener Zeit war Autoritätsschule und unterdrückte die Regungen der Eigenpersönlichkeit. Die Jugend aber will der väterlichen Aufsicht und der der Schule ledig sein; sie höhnt Väter und Familie und Lehrer (H. Mann 'Professor Unrat'; Hasenclever 'Der Sohn'; auch Th. Manns 'Buddenbrocks' werden gegen Ende s.isch gegen die Schule). Gegen Rückständiges in der Volksschule: O. Ernsts Lustspiel 'Flachsmann als Erzieher'. Und dann ist der moralfreie Schönheitsmensch oder Kunstzigeuner erbittert auf den zipfelmützigen, Behaglichkeit liebenden, satten Philister, den zufriedenen, sittlich engherzigen (Liliencron, Bierbaum).

Stark s.isch eingestellt ist dann die Zeit von kurz vor dem Weltkrieg ab, der Expressionismus. War die Neuromantik

dem Politischen fern geblieben, so steht es jetzt, durch Weltkrieg und Revolution angeregt, im Vordergrund der s.ischen Angriffe. H. Mann war schon vor dem Krieg diesen Weg gegangen. Der Absolutismus Wilhelms II. (Hasenclever 'Antigone'), die Streberhaftigkeit des 'Untertanen' (H. Mann), Geldvergötterung (Sternheim 'Die Kasette'), rücksichtsloser Machtwille der Unternehmer (H. Mann 'Die Armen') werden angegriffen. Diese ganze Gesellschaft und der Staat überhaupt seien wert, vernichtet zu werden. Die Bürgerverspottung bekommt jetzt ein anderes Gesicht: Bürger ist gleich Kapitalist, gleich Bourgeois; er wird der Vertreter von allem Schlechten und Verkehrten. In Sternheims 'Bürger Schippel' sind alle Bürger Hanswurst. Es bildet sich überhaupt eine Wut auf alles Bestehende und Geltende heraus, die sich bis zum Weltekel steigern kann (Benn). Alle verwandtschaftlichen Beziehungen sind Heuchelei und Selbstsucht; das Weib ist Gier und vampirartig (Wedekinds 'Erdegeist'); z. T. ist Strindberg da mitverantwortlich. Dieser Pessimismus ist nicht wie der Schopenhauersche mitleidig und ergeben, sondern voll schallenden Hohngelächters, wild, ideallos, allverachtend. Die gegebene Form hierfür ist die Groteske, die, abgesehen von Ansätzen in der Frühromantik und bei Büchner und Grabbe, seit Fischart abgekommen war. Sie wird durch Wedekind wiedergewonnen, schon in den 90er Jahren (s. u.). H. Mann „will den großen Stil Michelangelos auf die Karikatur anwenden“. Wilde, Shaw, Wedekind, H. Mann, Sternheim ist die Entwicklungsreihe. Alles für eine Sinnesart Bezeichnende wird auf eine Person oder auf eine Einrichtung gehäuft. Bald erscheint die Welt bei H. Mann als ein großes Bordell, bald als ein einziges Narrenhaus. Wie Verrückte gebärden sich manchmal diese Menschen; der realistische Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeit wird für weite Strecken hin aufgegeben. In gut erzogener Gesellschaft kommen die unglaublichsten Verstöße gegen den üblichen geselligen Anstand vor (H. Mann 'Untertan',

Sternheim 'Bürger Schippel'). Sternheim scheut die Nähe des Possenhaften nicht. Schon in 'Frühlings Erwachen' hatte Wedekind eine groteske, karikierte Lehrerkonferenz; Lehrer, die etwa Affenschmalz oder Sonnenstich hießen. Keine bessere, reinere Welt steht als Kontrast oder auch nur andeutungsweise im Hintergrund. Bekämpfen sich zwei Parteien, so taugt eine so wenig wie die andre. Der Proletarier ist im 'Bürger Schippel' so verächtlich wie die Bürger. 'Professor Unrat', der Feind der bürgerlichen Gesellschaft, ist so ekelhaft wie deren Vertreter. Humorlos und ätzend sind diese Dichtungen. Besonders Sternheim ist von eisiger Kälte und erbarmungslosem Hohn. Roman und Lustspiel kommen als Gattungen für die groteske S. in Betracht; pathetische S. kommt auch im ersten Drama vor (Hasenclever 'Der Sohn') und in der kriegsgegnerschen Erzählung L. Francks 'Der Mensch ist gut'. Es finden sich auch im ersten Drama groteske Stellen, was auch Folge der Vereinfachung, Typisierung, Symbolisierung sein kann (Darstellung der Börse in Tollers 'Masse Mensch'). S.ische Gedichte und Lieder hingegen sind seltener. Die Schiebertypen der Weltkriegs- und Inflationszeit sind neuerdings beliebt: Frank Thieß 'Der Leibhaftige'.

K. Fr. Flögel *Geschichte der komischen Literatur* Bd. I—III 1784—86 (enthält auch die fremden Literaturen; III behandelt die deutsche Satire). K. Fr. Flögel *Geschichte des Grotesk-Komischen* 1788, neu bearbeitet von Ebeling 1862; 1888⁵ und abermals neu bearbeitet von Max Bauer 1914. II. *Satirische Bibliothek auserlesener kleiner satirischer Schriften* 1760—65. V. Max Glab *Klassische und romantische Satire* 1905. DNL. 73 enthält u. a. Satiriker des 18. Jhs. *Satirische Bibliothek* hrsg. von O. Maüßer 1914 ff. (16.—18. Jh.). Über Parodien und Travestien s. R. F. Arnold *Allgemeine Bücherkunde* 1919². S. 174. H. Schneegans *Geschichte der grotesken Satire* 1894. J. Wiegand *Geschichte der deutschen Dichtung* 1922; s. Stichwörter Satire, Parodie, Epigramm und Literatursatire. J. Wiegand.

Satirischer Roman. § 1. „In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideale als der höchsten Realität gegen-

übergestellt . . . Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung.“ (Schiller.) Damit ist, wie für die satirische Dichtung überhaupt, auch das Wesen des s. R.s bestimmt; mit der Entstehung des Prosaromans geht auch die Entwicklung des s. R.s zusammen und durch die in seinem tieferen Zweck begründete genaueste Erfassung bestimmter Eigentümlichkeiten des menschlichen Lebens hat er wesentlichen Anteil an der Ausbildung des Realismus als Stilgattung. Satire und Realismus stehen also in enger Wechselbeziehung. Der s. R. wird stets unmittelbarer Zeitroman sein, Zeitfragen behandeln und wie in einem Spiegel durch indirekte oder direkte Satire der Gegenwart ihre Gebrechen vorhalten. In dieser notwendigen Zeitgebundenheit liegt die Gefahr: denn nichts veraltet schneller als eine Satire. Ein Prüfstein für den inneren künstlerischen Wert des s. R. ist es, ob dieser lebendig bleibt und an Wirkung auch durch die Jahrhunderte nicht verliert, was nur dann möglich ist, wenn der satirische Dichter im Besonderen zugleich das Allgemeine ergreift, vom Individuellen zum Typischen einer Erscheinung vorstößt, ewig Menschliches, jetzt in satirischer Beleuchtung, darstellt. Die Grenzen zwischen satirischem und humoristisch-komischem Roman (s. d.) sind mitunter eindeutig nicht zu bestimmen.

§ 2. Wenn im MA. die Satire auftaucht, so ist sie, dem kollektiven Geist der Zeit entsprechend, durchaus allgemeine Ständesatire wie in den vielen Bearbeitungen des 'Reinecke Fuchs', in Wittenweilers 'Ring', den Narrenrevuen in Schwank und Fastnachtsspiel. Erst das Zeitalter der Renaissance und Reformation schafft die eigentliche persönliche satirische Spottdichtung, da erst jetzt der ausgebildete individuelle Mensch mit seinen persönlichen Ansprüchen hervortritt. Deutschland besitzt in Brant, Geiler und Murner die drei großen oberrheinischen Satiriker, die sich epischer Form bedienen. Während Brant noch Ständesatire schreibt, zeigt Murner daneben auch persönliche, bissig-scharfe, tendenzerfüllte

Reformationssatire wie die von Nikolaus Manuel oder Thomas Naogeorg. Die Tischzuchten (Dedekind-Scheidt), die humanistischen Fazetien (Bebel, Lindner, Schumann), die Volksbücher (Eulenspiegel, Lalenbuch) enthalten satirische Zeitgemälde: es ist die Epoche der '*Epistolae obscurorum virorum*', Huttens und des Erasmus von Rotterdam ('Lob der Torheit' 1509).

§ 3. Aber erst Frankreich macht den Schritt zum großen s. R. Der grotesk-barocke Fr. Rabelais geißelt in seinem 'Gargantua' (1532 ff.) schonungslos und zynisch die Schwächen seiner Zeit. Fischart, dem Franzosen wesensverwandt, arbeitet das Werk (I. Buch) völlig um (1575, als 'Geschichtsklitterung' 1582), übersteigert noch das Grotesk-Satirische, macht es zum unerschöpflichen kulturhistorischen Sittenspiegel des 16. Jhs., maßlos, barock in der Sprachformung, wie seine eigenen satirischen kämpferischen Schriften ('Bienenkorb' 1579; 'Jesuitenhütlein' 1580), mit religiös-politischer Einstellung. — In einer Zeit staatlicher, sozialer, religiöser Gärungen hatte das Rittertum mit seinen höfisch-ethischen Idealen seine Rolle ausgespielt; zwar feiert es vor seinem endgültigen Verschwinden noch einmal, vor allem in Frankreich und Spanien, kurze glanzvolle Wiederbelebung. Der 'Amadis' (s. d.) ist literarischer Ausdruck dieser merkwürdigen, in seinem Widerspruch zur Zeit sinnlosen und lächerlichen Erscheinung. Wie gegen diese in Italien Pulci und Folengo mit parodistischen Epen, so rückt nun in Spanien Cervantes mit seinem 'Don Quichote' 1605 in satirischem Spott diesem überlebten Ideal alter Ritterherrlichkeit zu Leibe, indem er es durch Übersteigerung lächerlich macht und vernichtet. Er wird so zum eigentlichen Begründer des s. R. und gewinnt durch sein Werk in allen Ländern, auch in Deutschland entscheidenden Einfluß (1621 erster Übersetzungsversuch, dann 1734 und 1775 durch Bertuch). Literarische und kulturelle Satire gingen hier großartig zusammen.

Auch die spanischen und später deutschen Schelmenromane (s. d.) boten satirische Zeitgemälde. Zwar ist der satirische Zug im 17. Jh. stark. Aber zu einem eigenen großen deutschen satirischen Originalroman kam es nicht. Patriotische Satire übten Logau, Rachel, Lauremberg in Epigramm und Gedicht, übte vor allem Moscherosch in der literarischen Form der Traumsatire, hier an den Spanier Quevedo anknüpfend. Seine 'Gesichte' (1642 ff.), ätzend scharf ohne den dem Vorbild eigenen versöhnlich überlegenen Humor, beleuchten grell, erschreckend in ihrem Wirklichkeitsgehalt, die Zeit des großen Kriegs, eine pathetische Satire im Sinne Schillers, die gegen Atheismus, Überbildung, gegen undeutsche Lebensart, gegen „modische Regiekunst“ zu Felde zieht; gleiches übt, wie schon im 12. Jh. der Österreicher Mönch Heinrich von Melk, nun dessen Landsmann Abraham a Santa Clara auf katholischer, J. B. Schupp, der „deutsche Lucianus“, auf protestantischer Seite. Die Traumsatire nutzt auch Grimmelshausen zu moralisch-patriotischen Zwecken im 'Traumgesicht von Dir und Mir' (1658); stark satirisches Gepräge, aber nicht galiges wie in Moscheroschs Werken, tragen dann seine Simplizianischen Schriften, weniger der 'Simplizissimus' selbst, als vielmehr die 'Landstörtzerin Courage' (1670) und der 'Seltsame Springinsfeld' (1670), vor allem der 'Stolze Melcher' (1673) und der 'Satyrische Pilgram' (1666), dieser in der Form der mittelalterlichen Narrenrevue, die dann auch Christian Weise z. T. mit seinen politischen Romanen aufnimmt; diese können mit größerem Recht als die vorigen s. R. genannt werden, insofern sie auch eine Satire des gleichzeitigen Abenteuer- und picareschen Reiseromans (s. d.) darstellen. Während 'Die drei Hauptverderber' (1671) hauptsächlich Ständesatire bringen, bieten in Form der Rahmenerzählung und des Reiseromans die 'Drei größten Erznarren' (1672) und die Fortsetzung 'Die drei

klügsten Leute' (1675) das satirische Weltbild eines Rationalisten, der Gesellschaftskritik übt, durch Aufweisung schädlicher Zustände warnen und „politisches“, d. h. weltmännisch-kluges Benehmen lehren will. Sein Nachfolger im politischen Bildungsroman Paul Winckler (vgl. Diss. von W. v. d. Briele. Rostock 1918) schildert in seinem 'Edelmann' (1696) satirisch schlesische „Krippenreiter“ und „Pfeffersäcke“ in witzigem Plauderton, Joh. Riemer (vgl. Diss. von F. A. Kölmel. Heidelberg 1914) und die anderen, meist anonymen Nachahmer Weises nähern sich mit ihren „politischen“ Romanen mehr der Gattung des Dirnen- und Landstreicherromans. Schärfste persönliche Satire gebraucht F. H. von Menautes in seinem ausdrücklich so benannten, eigentlich ersten deutschen 'Satyrischen Roman' (1705), der, schon mehr ein Pasquill, kulturhistorisch wichtig, Hamburger Zustände ziemlich durchsichtig und getreu abzeichnet, in solcher Tendenz eng verwandt dem 'Schelmuffs-ky' (1696) Chr. Reuters, der zugleich den Reise und Abenteuerroman in seinen Auswüchsen verspottet und eindeutig zu bestimmende Leipziger Persönlichkeiten aufs Korn nimmt. E. W. Happels 'Akademischer Roman' (1690; Neudruck 1913) gehört in diese Richtung (vgl. Diss. von Th. Schuwirth. Marburg 1908).

§ 4. Bei diesen Ansätzen bleibt es in Deutschland; wieder geht das Ausland voran, denn selbst Männer wie Liskow, Rabener, Kästner, ja Lichtenberg, der sich stets mit einem solchen Plan trug, schufen den deutschen satirischen Originalroman nicht. Hatte sich Cervantes gegen Amadis und Rittertum gewandt, so richtete sich jetzt in England, das schon in J. Swift einen politischen Satiriker von Größe besaß ('Gulliver' 1726), die Satire gegen Richardson und die übertriebene Empfindsamkeit in dessen Romanen. H. Fielding, T. Smollet und L. Sterne greifen bewußt auf Cervantes zurück; und beobachten realistisch scharf, bald satirisch, bald humoristisch; die Grenzen sind fließend.

Dazu kam in Frankreich nach Lesage und La Bruyère nun Voltaire mit seinen schonungslos spottenden, herzlos kalten satirischen Romanen und Erzählungen wie 'Candide' (1759) u. a. Man ahmte in Deutschland nicht nur nach, sondern schrieb selbständige s. R. Der erste Vertreter ist Musaeus, der, an Cervantes und Fielding sich schulend, Richardsons letzten Roman, den 'Grandison' (1753), mit seinem 'Grandison II.' treffend parodierte, gleichsam das satirische Nachspiel zum empfindsam-rührseligen Original. In den 'Physiognomischen Reisen' (1778—79) führt er witzig-geistreich Lavaters Theorie ad absurdum. Der 'Deutsche Grandison' (1781 f.) schließlich enthält eine launige Satire auf die Robinsonadenflut der Zeit, indem die Lektüre solcher Schriften im Kopf eines Adligen ähnliches Unheil anrichtet wie die Ritterromane bei Don Quichote. Diesen Zug benutzt dann auch Wieland, der Übersetzer Lucians und Horaz', in seinem Roman 'Don Silvio von Rosalva' (1764), der den „Sieg der Natur über die Schwärmerei“ in satirischem Bild vorführt. Die 'Geschichte der Abderiten' (1774, 1781) enthält versteckte Zeitsatire mit persönlicher Anspielung in griechischem Gewand, gemildert durch den behaglichen Humor des Dichters. Solch stark humoristischen Einschlag besitzt auch der Roman 'Siegfried von Lindenberg' (1779) von Müller von Itzehoe, dem „deutschen Fielding“, auch er glücklich an Cervantes' Hauptmotiv anknüpfend. J. G. Schummels komisch-tragische Geschichte 'Spitzbart' (1779; Neudruck 1921), die der Verfasser selbst ausdrücklich als Satire bezeichnet, verspottet als erster deutscher pädagogischer Tendenzzroman treffend und charakteristisch im Titelhelden die pädagogische Plänemacherei des Jhs. und zielt besonders auf Bahrdt und Basedow. Waltet hier überall doch auch versöhnlicher Humor, so fehlt dieser völlig, wie ihrem Vorbild Voltaire, den großen kulturkritischen und satirischen Romanen Fr. M. Klingers und dem barocken Sonderling J. K. Wetzels, der als pessimistischer Menschenfeind mit bitterster

Satire in 'Belphegor' 1776 „bellum omnium contra omnes“ beleuchtet, wie Klinger die höhere Weltordnung verdächtigt und, literarische mit Zeitsatire verbindend, den beschränkten Optimismus seiner rationalistischen Zeit verhöhnt. Groteske Komik erfüllt auch seine anderen Werke, mit ihren Satiren auf Originalgenies, auf hohle Sittlichkeit, Mondscheinkult und Naturschwärmerei. In solcher Tendenz berühren sich mit ihm die Romane Nicolaïs ('Nothanker' 1773 u. a.), Chr. Fr. Timmes ('Der Empfindsame' 1781), K. G. Cramers politische Romane ('Erasmus Schleicher' 1789 u. a.). Über Knigge und Thümmel vgl. d. Art. *Humoristischer und Reiseroman*. Th. G. von Hippel nimmt sich Swift und vor allem Sterne zum Vorbild (vgl. F. J. Schneider Euph. 22 [1915] S. 678 ff.), Humor und Satire vermischen sich eigenartig in den 'Lebensläufen nach aufsteigender Linie' 1778, und in den 'Kreuz- und Querzügen des Ritters A bis Z' (1793), die über Adel und Freimaurerei sich lustig machen. Zunächst steht ihm Jean Paul, der, vor allem in seinen literarischen Anfängen ('Grönländische Prozesse' 1783) satirisch eingestellt ist, dann aber den humoristischen Roman zur künstlerischen Höhe führt und die komische Idylle pflegt. In 'Gianozzos Seebuch' (Anhang zum 'Titan' 1800) läßt Jean Paul nochmals satirischem Witze freien Lauf. Von solch sarkastischer Art lernt dann der Verfasser der 'Nachtwachen' „Bonaventura“ F. G. Wetzels (1805; vgl. F. Schultz 1909), der in grotesk-barocker Art die satirische Geißel über Philosophie, Staat und Fürst schwingt; das Ganze ist voll pessimistischer Grundstimmung.

§ 5. Wetzels steht schon mitten in der Romantik. Wie der Sturm und Drang (vgl. Goethe, Klingers 'Plimplamplasko' 1780), ist auch sie die Zeit der satirischen Literaturkomödien, der Schmähschriften und des witzigen Pasquills. Romantische Literatursatire aber kommt nicht zur zusammenfassenden Gestaltung des s. R.s wie ihr Liebling Cervantes, dessen Werk Tieck 1799 übertrug; ihr fehlte die

Kraft und das starke Ethos, den Zeitgeist im künstlerisch geformten, satirischen Weltbild festzuhalten. Die Romantik blieb in einer, allerdings unerreicht feinen, literarischen Spottdichtung stekken. Das erweisen auch die 'Versuche und Hindernisse Karls' von Fouqué, Varnhagen, Chamisso, Neumann (1808), Brentanos satirische Märchen und Erzählungen, E. T. A. Hoffmanns 'Seltsame Leiden eines Theaterdirektors' (1818), die 'Serapionsbrüder' (1819) und 'Kater Murr' (1820), weiterhin Kerner's 'Reiseschatten' (1811) und selbst noch Heines 'Harzreise' (1826); einzig gegen den Philister wird vielleicht noch gekämpft. Dagegen Eichendorffs späte satirische Novellen ('Viel Lärmen um nichts' 1832, 'Libertas und ihre Freier' 1848) und die zahlreichen realistischen Novellen des alten Tieck nehmen ernsthaft Stellung zu ethischen und politischen sozialen Fragen ihrer Gegenwart und richten sich gegen das Junge Deutschland; aber auch hier darf die literarische Zeitsatire als Kritik der dichterischen Tageserscheinungen nicht fehlen. W. Hauffs satirische Parodie 'Der Mann im Mond' (1826) und seine 'Memoiren des Satans' (1826) gründen sich z. T. völlig auf den romantischen Brauch der Literatursatire; Clauren ist sein Opfer.

§ 6. Einzig Karl Immermann, zwischen Romantik und Realismus stehend, schafft kraft seiner sittlich-mannhaften Persönlichkeit nach den schon zeit-satirischen 'Epigonen' (1836) den großen satirischen Zeitroman, den 'Münchhausen' (1838—39). Mit der Romantik, mit dem Jungen Deutschland setzt er sich auseinander, verbindet literarische mit gesellschaftlicher Satire und gibt das satirische Weltbild, indem sich die Geistigkeit der Epoche unübertrefflich getreu widerspiegelt, ein Zeitdokument wie die Werke von Cervantes, Rabelais, Lesage. Der alte Lügenfreiherr wird hier zum Symbol dieser in sich zwiespältigen, an Übergeistreichigkeit leidenden Zeit, er ist Ausdruck des Lügengeistes, der inneren Unwahrhaftigkeit und Verlogenheit jener Jahrzehnte. Der Zeitgeist ist entlarvt.

Das Junge Deutschland selbst brachte es nicht zum s. R. großen Stils, obwohl diese Zeit der Gärung, des Übergangs dazu locken mußte. Zwar, man findet in der politischen Tagesschriftstellerei dieser Jahre genug der satirischen Streiflichter, aber es bleibt bei der Einzelsatire. Gegen den Polizeistaat, gegen die Reaktion, die öffentlichen Verhältnisse richtet sie sich bei Laube, Mundt, stärker bei Gutzkow ('Maha Guru' 1833, bedeutender 'Blasedow und seine Söhne' 1838), bei Mosen ('Bilder im Moose' 1846) und mannhaft, mit ethischer Überzeugung, nicht nur verneinend, in R. Prutz' politisch-sozialen Tendenzromanen ('Felix' 1851); er, der Biograph Holbergs, weckt auch die politisch-satirische Komödie zu neuem Leben ('Politische Wochenstube' 1845). Aber auch Spielhagens große Zeitromane bleiben bei gelegentlicher, gegen den Adel gerichteter Einzelsatire stehen. Einzig R. Hamerling hielt noch einmal der Zeit ihre Gebrechen vor in großer, zusammenfassender Weise, jedoch nicht im Roman, sondern im „modernen Epos“, dem 'Homunculus' (1888), einer ersten Satire auf den krassen Materialismus der Jahre nach 1870. Bezeichnend ist, daß es dann beinahe ausschließlich Recht und Aufgabe des 'Kladderadatsch' (1848 ff.) und seit 1896 des 'Simplizissimus' war, radikale Zeitsatire zu üben, wie nach 1830 schon Glaßbrenner in Berlin. Im 20. Jh. bietet dann Th. Mann in leichter Verhüllung künstlerisch gemäßigte Satire im Roman ('Königliche Hoheit' 1909), rücksichtsloser und schärfer übt sie sein Bruder Heinrich Mann in der Romanreihe 'Das Kaiserreich', die ein satirisches und kulturkritisches Bild „der deutschen Gesellschaft im Zeitalter Wilhelm II.“ entwerfen will. 'Die Armen' (1917), 'Der Untertan' (1919), 'Der Kopf' (1925) verfolgen dies Ziel nicht ohne schneidende Kraft im einzelnen, aber im ganzen doch mit unzulässiger und unkünstlerischer, tendenzhafter Übersteigerung. C. Sternheims selbstbildhafter Roman 'Europa' (1919), M. Brod's 'Großes Wagnis' (1919), J. Winklers 'Chiliasmischer Pilgerzug' (1922) und auch

Ricarda Huchs 'Wiederkehrender Christus' (1926) bemühen sich um einen neuen s. R., der den Auswüchsen der Zeit und ihren tieferen Gründen nachspürt. Der Zusammenbruch alter Ordnungen und der gärende und suchende Übergang der Nachkriegszeit bestimmen auch hier Gesinnung und Zweck der Satire.

H. Schneegans *Geschichte der grotesken Satire* 1894. Flögel-Bauer, F. W. Ebeling. *Satirische Bibliothek* hrsg. von O. Maußer 1914. H. Klamroth *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Traumsatire im 17. und 18. Jh.* Diss. Bonn 1912. W. Hinze *Moscherosch u. seine deutschen Vorbilder in der Satire.* Diss. Rostock 1903. R. Becker *Chr. Weises politische Romane u. ihre Nachwirkung.* Diss. Berlin 1910. T. W. Berger *Don Quichote in Deutschland.* Diss. Heidelberg 1908. J. A. Bertrand *Cervantes et le romantisme allemande* 1914. A. Wood *Fieldings Einfluß auf die deutsche Literatur.* Diss. Heidelb. 1895. H. W. Tayer *L. Sterne in Germany.* Columbia University Germ. Stud. II, 1, 1905. J. Cerny *Sterne, Hippel und Jean Paul* (ForschnLg. 27) 1904. F. J. Schneider *Jean Pauls Jugend und erstes literarisches Auftreten* 1905. A. Ohlmer *Musaeus als satirischer Schriftsteller.* Diss. München 1912. A. Brand Müller *v. Itzehoe* (LithForsch. 17) 1901. W. Gierke *J. G. Schummel u. seine Romane.* Diss. Bonn 1915. S. Krampe *J. C. Wezel.* Diss. Königsb. 1911. G. Kreyenborg *Ebd.* Diss. Münster 1913. M. Glab *Klassische u. romantische Satire* 1905. Deutsche Literaturpasquille hrsg. von F. Blei 1907 ff. W. Pfeiffer-Belli *Euph. XXVI* (1925), S. 602 ff. H. Günter *Romantische Kritik u. Satire bei Tieck.* Diss. Leipz. 1907. R. Wesemeier *Eichendorffs satirische Novellen* Diss. Marburg 1915. W. Schweizer *Die Wandlungen Münchhausens* 1921. H. Maync *Immermann* 1920. E. Hohenstatter *Über die politischen Romane von R. Prutz.* Diss. München 1918. V. Klemperer *Die Zeitromane Spielhagens u. ihre Wurzeln* (ForschnLg. 43) 1913.

W. Rehm.

Schäferdichtung s. Hirtendichtung.

Schäferroman. § 1. Begriff des Sch.s: Unter Sch. versteht man die Dichtung, die von Schäfern handelt und ganz oder teilweise in Prosa verfaßt ist, soweit sie nicht zu dramatischer Aufführung bestimmt ist. Der Sch. nimmt in der Geschichte der Hirtendichtung (s. d.) dadurch eine besondere Stellung ein, daß

das Schäferliche in ihm gattungsbestimmend wirkt. Das immer gleichbleibende Formmerkmal ist die poetisch-prosaische Mischform (Prosa mit eingelegten Dichtungen), das gleichbleibende Inhaltskennzeichen ist die hinter der Schäfermaske verschleierte Wirklichkeits- und Selbstdarstellung. Jenes grenzt den Sch. gegen die lyrische Hirtendichtung ab, dieses gegen die dramatische.

§ 2. Theorie der Gattung: Nimmt man das Schäferliche als Selbstwert, so wird man den Sch. zur Idylle zählen; nahegelegt wird das durch die oft wiederholte Lehre Scaligers, die Schäferdichtung stelle das Goldene Zeitalter dar. Das Wesensmerkmal ist damit nicht erfaßt, denn „insgemein werden Hirtengedichte genennet alle die Geschichte, welche theils hoher Personen Liebeshändel unter verdeckten Namen beschreiben, theils zu Traur- und Freudenbegängnissen mit sondern Erfindungen gewidmet sein“ (Harsdörffer 'Poet. Trichter' 1648, II 99 ff.) und „Dergleichen Gedichte dienen zu Freuden und Trauren, zu Glückwünsungen, Beschreibungen, und was nur in der Poeterey vorkommen mag, wann man sonderlich die Erfindung in gebundener und ungebundener Rede ausbildet“ (Ders. 'Gesprächsp.' V 325). Wenn auch das nur die eine Richtung des Sch.s erfaßt, so gilt doch Mischform und Wirklichkeitsdarstellung in der Schäfermaske allgemein, während das Idyllische, genau wie das Historisch-Heroische, das Geographisch-Vaterländische nur für einzelne Werke gilt. Die Entwicklung der Gattung geht auf die unverhüllte Wirklichkeitsdarstellung und damit auf das Abstreifen der Schäfermaske.

§ 3. Der Sch. im Ausland: Der erste Sch. ist 'Daphnis und Chloe' von Longus (5. Jh. n. Chr.), er hat auf die spätere Entwicklung keinen gattungsbestimmenden Einfluß. Wirksam wird er erst bei Alonzo Perez, einem Fortsetzer (1564) von Montemayors 'Diana', der ihm die gelehrt eingestreuten mythologischen Geschichten entnimmt und dadurch wohl Lope de Vega mitbeeinflußt, seine 'Arcadia' zu einem stoffreichen

Bildungsroman zu machen. Von ihm datiert die enzyklopädische Tendenz des modernen Romans. Die neuere Geschichte des Sch. beginnt mit Boccaccios 'Ameto', der an Vergils Eclogen anknüpft, die bereits die verschleierte Wirklichkeitsdarstellung üben (vgl. den Art. *Hirtendichtung*). Der 'Ameto' und sein Nachfolger, Sannazaros 'Arcadia', sind Renaissance dichtungen mit gedanklich konstruierter Handlung. Die zweite Stufe in der Entwicklung der Gattung ist die Erfüllung mit epischer Handlung, wie sie der spanische Sch. unter dem Einfluß des 'Amadis' (s. d.) ausbildet, dessen 9., 10., 11. Buch immer schäferlicher wurden. Dem 11. Buch entnimmt Montemayor überdies seine besondere Form der poetisch-prosaischen Mischung. Montemayor steht auf der Grenze der konstruktiven und episch erzählenden Technik mit seiner Durchdringung der regelmäßigen Rahmenteknik und der episodisch nachholenden Erzählung. Der letzte Nachzügler der konstruktiven Technik ist N. de Montreux mit den 'Bergeries de Juliette'. Dritte Entwicklungsstufe des Sch. ist der Übergang in den heroisch-galanten Roman unter dem Einfluß von Heliodors Technik. Der heroisch-galante Roman bewahrt die verschlüsselte Wirklichkeit und in seinen Anfängen auch die Mischform. So steht Sidney auch dem Schäferlichen motivlich noch nahe, während der erfolgreichste Nachahmer, Barclay, in der 'Argenis' das Schäferliche stofflich schon ausscheidet. Noch Biondis 'Eromena' enthält in ihrem dritten Teil eine schäferliche Einlage und zwar mit den alten Gattungsmerkmalen. Urfés 'Astrée', ein reiner Sch., steht dem heroisch-galanten Typ nah. Weiter wirkt sie besonders durch die neue Psychologie.

§ 4. Der Sch. in Deutschland: Die Entwicklung der Gattung setzt in Deutschland in dem Augenblick ein, als das Ausland bereits das Endstadium erreicht hat. Die Übersetzungen ausländischer Romane ins Deutsche und (durch Kaspar Barth) ins Lateinische (vgl. *Hirtendichtung*) geben dem deutschen Sch. wohl das Vorbild, aber die Weiter-

entwicklung der Gattung ist dadurch nicht bedingt, weil der deutsche Sch. aus andern Voraussetzungen heraus von neuem an die frühere Stilstufe des konstruktiven Renaissanceromans anknüpft: Opitz geht auf Sannazaros 'Arcadia' zurück. Der deutsche Sch. teilt sich in zwei Gruppen, die ihrem Ursprung nach geschichtlich zusammengehören, aber soziologisch gesehen verschiedene Voraussetzungen haben und so auch verschiedene Stilstufen vertreten; den Roman der Gesellschaftsdichtung und den der Individualdichtung.

a) Der Sch. der Gesellschaftsdichtung: Gesellschaft ist hier kein werthafter Begriff (vgl. *Gesellschaftslied*), sondern ein rein soziologischer, der im Gegensatz zur organisch wesenhaften Einheit der Gemeinschaft die willkürlich begrenzte oder begrenzbare Vereinigung einzelner umspannt, also etwa Hofgesellschaft, aber auch Sprachgesellschaft u. dgl. Die Gesellschaftsdichtung dient dem außerkünstlerischen Zweck der Verherrlichung, meist von Höhergestellten oder Ordensmitgliedern. Der Dichter beschränkt sich dadurch von vornherein auf einen begrenzten, im Voraus bekannten Leserkreis und das bestimmt die Gestalt seiner Dichtung, weil er vieles nur anzudeuten braucht, während der mit dem Gegenstand vertraute Leser von sich aus ergänzt und so die Dichtung erst voll objektiviert. Solcher Unabgeschlossenheit der Gesellschaftsdichtung kommt die Offenheit der Schäfermaske entgegen. In gleicher Weise wie die Zusammenarbeit mit dem Leser ist das Zusammenarbeiten mehrerer an einer Dichtung für diese Richtung kennzeichnend. — Erleben und Tun ist Lebensäußerung des einzelnen außer oder in seiner Gemeinschaft, die Lebensäußerung der Gesellschaft ist das Gespräch. Die Form der Gesellschaftsschäferei ist fast durchwegs die dialogische des Gesprächsspiels wandernder Freunde. Begründet wurde diese Richtung durch Opitzens 'Hercinie' 1630; 1635 folgt Fleming mit 'Brockmans Hochzeit', 1640 Neumark mit 'Filamon und Belliflora', 1642 Zesen mit 'Rosenwälder

Vorschmack'. Den Höhepunkt der Entwicklung haben die Nürnberger inne, die motivlich an Montemayor und Lope de Vega anlehnend die Harsdörffersche Gesprächspieltechnik auf den Sch. übertragen. Die Reihe eröffnet Harsdörffer-Klaj 1644 mit dem 'Pegnesischen Schäfergedicht', frühe Nachahmer sind Enoch Hanman, Sam. Hund, Chr. Arnold, Sigm. Birken. Er verfaßt die Fortsetzung der Pegnitzschäferei 1645, an der auch Klaj mitgearbeitet hat. 1650 erscheint Hellwigs 'Nymphe Noris'. Birkens Sch.e unterscheiden sich von den übrigen, deren Zusammenhang mit der Emblementeknik offenbar ist, durch einen ausgeprägten persönlichen Gehalt, der das gesellschaftliche Moment stimmungsmäßig verschleiert. Ihrer Entstehung nach sind in den größern Dichtungen fast durchwegs mehrere kleine zusammengearbeitet. In einzelnen Dichtungen überschreitet er schon beinahe die Grenze der Gesellschaftsdichtung und nähert sich der Individualdichtung. Seine Stimmungskunst regt Limburgers Nachfolge an, seine Rokokophantasie findet in Omeis einen Nachahmer. Er selbst ist hier von Franks Schützengeschichte abhängig. Ein anderer Schüler ist Hagen, der motivlich zu neuern sucht, ebenso wie Pellicer. Birkens Altersdichtungen 'Norischer Parnaß' und 'Norischer Föbus' nähern sich dem Realismus, der die konstruktive Technik überwindet. Überall finden Opitz und die Nürnberger Nachfolge, 1650 Enoch Gläser mit 'Der Elmennymphen Lustgebäu', dem 1651 ein Schäfergedicht zur Hochzeit J. Artmers folgt; aus den Kreisen des Elbschwanenordens stammt die 'Jüngst angezündete Liebesflamme' 1663. Das Ende der Entwicklung des Sch.s der Gesellschaftsrichtung bezeichnen einige realistische Dichtungen, die 'Wernitzschäferei' (60er Jahre), die 'Kurzweilige Tagreis' 1674, die Schäfereien Kongehls und das 'Träumende Wanderbürschlein' von 1681, diese teilweise an den realistischen Roman Grimmelshausens anklingend. Die Schäfermaske entgleitet den Personen, die Wirklichkeitsdarstellung wird unverhüllt.

b) Der Sch. als Individualdichtung: Hier bestimmen nicht gesellschaftliche Zwecke, der Dichter schreibt aus persönlichem Bedürfnis. Er richtet sich deshalb nicht mehr an einen bekannten Leserkreis, seine Dichtung muß in sich geschlossen sein. Zusammenarbeit ist in keinem Fall vorhanden. Das persönliche Bedürfnis ist in der Regel ein Erlebnisdrang, der literarische Gestaltung sucht. Und weil die Schäfergattung der Ichdarstellung entgegenkam, tritt uns so der moderne Individualroman als Sch. entgegen. Die überkommenen Motive haben technische Bedeutung für den Aufbau der Handlung (vgl. U. Schaumann), auf den eigentlichen persönlichen Gehalt sind sie ohne Wirkung. Für die Echtheit der Erlebnisse spricht mehr als die Behauptung der Vorreden die Anonymität und die Art der Darstellung: Das Seelische ist nicht mehr ausgesprochen, sondern erlebt, und so tritt es uns im episch-biographischen Bericht entgegen. Die poetisch-prosaische Mischform ist stets bewahrt, das Schäferliche tritt aber meist völlig zurück: Oft nur so, daß eine Person Schäfer genannt wird, oder daß eine Episode schäferlich getönt ist. Diese Reihe wird eröffnet durch die 'Jüngst erbaute Schäferei' (1632), es folgen die 'Vier Tage einer neuen Schäferei' (1636—47), (vielleicht von Brehme), die 'Verwüstete und verödete Schäferei' (1642), Zesens 'Adriatische Rosemund' (1645), die sich am weitesten vom schäferlichen Motiv entfernt, Schwiegers 'Verführte Schäferin Cynthia' (1660), 'Zweier Schäfer neugepflanzter Liebesgarten' (1661), 'Gedoppelte Liebesflamme (Damon und Lisille)' (1663), deren Erlebnisgehalt im 17. Jh. höchstens vom 'Simplizissimus' übertroffen wird. Mehr literarisch bedingt ist Bekkhs 'Elbianische Florabella' (1667); in die Satire fließen über 'Torheit der Verliebten' (1668) und 'Floridans Buhlende Jungfer' (1665) von Gorgias. Ein Endprodukt entsprechend den religiösen Schäfereien Hagens ist 'Der Weisemunden Lebens- und Leidens-Geschicht' von Viebing (1680).

§ 5. Das Fortwirken des Sch.s: Die Entwicklung der beiden Richtungen aus einem historischen Ursprung war in zwei Ästen verlaufen, einerseits zu sich steigerndem Realismus, andererseits zur Satire, die in gleicher Weise die Mischform schon in der Antike ausgebildet hatte. Das Schäferliche als Stimmungs-träger war noch nicht abgebraucht, in idyllischer Tönung lebt es im 18. Jh. weiter, aber der Sch. ist mit dem Barock zu Ende. Der fortwirkenden Gattungsentleerung begegnen wir in der poetisch-prosaischen Mischform bis ins 19. Jh.; Mittler war der heroisch-galante Roman Lohensteins, aber auch Meier und Anton Ulrich von Braunschweig; sie pflegen auch noch schäferliche Motive, mit dem Unterschied, daß ihre Schäfer wirkliche Hirten sind. Die enzyklopädische Tendenz des modernen Romans hat zuerst der Sch. dank seiner offenen Form herausgebildet bei Lope und Sidney. Die historische Bedeutung des Sch.s ist auch darin begründet, daß er die Selbstdarstellung des autobiographischen Romans vorbereitete.

F. Brie Sidneys 'Arcadia' 1918. H. Renert *The Spanish Pastoral Romances* 1912. W. v. Wurzbach *Geschichte des franz. Romans I* (1913) S. 225 ff. K. Vietor *Vom Stil und Geist d. dt. Barockdichtung*, GRM. XIV (1926) S. 145. U. Schumann *Zur Gesch. d. erzählenden Schäferdichtung in Deutschland*. Diss. Heidelberg 1927. Hch. Meyer *Der deutsche Sch. des 17. Jhs.* Diss. Freiburg i. Br. 1927. H. H. Borchardt *Gesch. des Romans u. der Novelle in Deutschland I* (1926) S. 178 ff. Heinrich Meyer.

Schallanalyse. Die Sch. untersucht den Klang oder die Schallform gesprochener oder auf Grund schriftlicher Aufzeichnung wieder zum Klingen gebrachter menschlicher Rede (siehe den Art. *Schallform*). Sie verfolgt dabei verschiedene Zwecke und bedient sich verschiedener Methoden.

§ 1. Die mechanisch-experimentelle Methode untersucht den Klang gesprochener Rede mit Hilfe von Apparaten. Sie gebraucht dazu außer zahlreichen Hilfsapparaten a) das Kymographion (Rußtrommel), b) das Grammophon und c) die elektrische Siebkette.

a) Das von P. Rousselot angebaute

Verfahren, Klangliches mit dem Kymographion aufzunehmen, ist zuletzt besonders ausgebildet worden von E. W. Scripture, (Wien). Mit Hilfe einer Anzahl verschiedener Apparate (Registrier-trommel, Registriergabel, Atmungsmesser, Lippen- und Zungenregistrierung, Kehlkopfregistrierung, Registrierung des Stimmtons u. a.) mißt und bestimmt Scripture die physikalische Seite der Sprache (Sprachkinetik), sucht dann die experimentell festgestellten Tatsachen auf ihre psychologischen Ursachen (Sprachdynamik) zurückzuführen und durch ihre Verhältnisse zu den anderen Spracherscheinungen der Gegenwart und der Vergangenheit zu deuten (Sprachphilologie). Eine genaue zusammenfassende Beschreibung der verwendeten Apparate und der damit gewonnenen Ergebnisse bei den Untersuchungen der Dauer, Stärke, Tonhöhe, Qualität und Genauigkeit bietet jetzt das unten angeführte Buch Scriptures.

b) Die Methode, mit dem Phonographen oder Grammophon die Stimme aufzunehmen und die auf der Phonographenwalze oder auf der Grammophonplatte entstandenen Kurven auszumessen, hat den Vorzug, daß die Stimme beim Sprechen weniger durch unmittelbar vom dem Munde oder am Kehlkopf befestigte Apparate in ihrer freien Verwendung gehindert wird. Das Ausmessen der mikroskopisch kleinen Kurven erfordert aber sehr viel Zeit und Mühe. Man nennt diese Methode, da die Stimme in einiger Entfernung vom Apparat aufgenommen wird, die „teleromische“ Methode im Gegensatz zu der in a) erörterten „palaromischen“. Mit Hilfe des Grammophons sind zuletzt sprachanalytische Untersuchungen angestellt worden von W. E. Peters und W. Heinitz (s. u.).

c) Große Förderung hat die mechanisch-experimentelle Sch. durch die Radioindustrie mit der Entwicklung des Rundfunks erfahren. Für die zweckmäßigste Konstruktion von Mikrofonen und Lautsprechern sind vom telegraphentechnischen Reichamt und in den Fabrikinstitutionen Untersuchungen besonders über Frequenz-

höhen und Obertonreihen des Stimmklangs angestellt worden. Besondere Erfolge wurden neuerdings hier mit elektrischen Siebketten erzielt, weil diese Apparate ohne schwingende Membran arbeiten, die durch ihre Eigenfrequenz das Ergebnis der Untersuchungen bisher stark beeinträchtigte. Auch durch C. Stumpfs Untersuchungen und Apparate zur künstlichen Vokalbildung sind für den einzelnen Laut wesentlich neue Erkenntnisse gewonnen.

Sicherlich sind alle diese Methoden bedeutungsvoll für die Erkenntnis sprachlicher Vorgänge. Sie sind aber nicht imstande, das Wesen der Schallform in ihrer Gesamtheit oder auch einzelner Bestandteile, wie der Sprachmelodie und des Rhythmus zu erfassen, weil das Erzeugen der Sprache beim Sprechenden und ihre Aufnahme durch den Hörenden als psychische Vorgänge, als „Gestalten“ im Sinne der neueren Psychologie, von einem Apparat überhaupt nicht erfaßt werden können.

P. Rousselot *Principes de la phonétique expérimentale* 1908. E. W. Scripture *The elements of experimental phonetics* 1904. Ders. *Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang* 1927. G. Panconcelli-Calcia *Experimentelle Phonetik* 1921. Ders. *Die experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft* 1924. W. E. Peters *Die Auffassung der Sprechmelodie* 1924. C. Dehne *Welche hörbaren Ausdrucksmittel wenden ausgewählte Meistersprecher an zur Auswertung des Hamletmonologs?* Diss. Halle 1926. K. Stumpf *Die Sprachlaute* 1926. W. Heinitz *Beurteilung schauspielerischer Sprechleistungen. Ein Materialbeitrag für die vergleichende Ästhetik*, Z. f. Ästhetik Bd. XXII (1928) S. 1—16.

§ 2. Die akustische Methode. Wesentlich mit dem Ohre, d. h. vom Standpunkt des Hörenden aus betreibt Fr. S a r a n die Sch. von Prosastücken, besonders aber von Versen zu dem Zwecke, die den Verfassern eigentümlichen Klangeigenschaften und die durch den persönlichen Akzent beeinflussten und mit ihm verbundenen Stilformen herauszuarbeiten. F. Saran ist der Meinung, daß die gesamte Schallform des Verses, soweit sie ästhetischen Cha-

rakter zeigt, Gegenstand der Versbeschreibung oder Verswertung ist. Er befindet sich hier im Gegensatz zu A. Heusler, für den die Sprachmelodie und die „Lautform“, überhaupt die gesamte „Schallfarbe“ mit Ausnahme des Reims nicht in die Verslehre gehört (A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte* Bd. I, S. 5). Gegenstand der Verswissenschaft ist nach Saran eben der g a n z e, sinn- und stilgemäß vorgetragene Vers. Ihn in seiner g a n z e n vollen Lebendigkeit mit allen seinen Eigenschaften und Besonderheiten, mit allen seinen Einzelheiten, nicht bloß nach seiner m e t r i s c h e n Form gilt es zu beschreiben und die Eigentümlichkeiten in der Schallform der einzelnen Dichter und ihrer Werke miteinander zu vergleichen. Die Schallform eines Verses ist mit der Persönlichkeit des Dichters eng verbunden; sie ist ebenso ein Ausdruck seines Wesens wie die Textgestalt und der Sinngehalt seines Werkes. Wer aus der Schallform eines Verses nur das Rhythmische oder gar bloß das Metrische erfassen will, wird der G e s a m t e r s c h e i n u n g des Verses nicht gerecht. Die Bestandteile der Schallform haben in jeder Dichtung ein anderes Aussehen. Auf ihnen beruht die eigentümliche Wirkung der gesprochenen Dichtung. Die Aufnahme der Schallform und zwar der Schallform im weitesten Sinne gehört damit zu den wesentlichen Aufgaben der Verslehre im Sinne einer Versästhetik. Die einzelnen Bestandteile, die Saran in den Kreis seiner Betrachtung zieht, sind in einer Übersicht in dem Artikel *Schallform* aufgeführt und zum großen Teil in den dort bezeichneten Einzelartikeln weiter behandelt (siehe besonders die Artikel *Rhythmus* und *Sprechmelodie*). Bis zu welcher Feinheit Saran seine Methode entwickelt hat, zeigt die mit G. B ü n t e (s. u.) angestellte Untersuchung, in der zum Zwecke der Versästhetik eine genaue Klanganalyse von Stanzen Brentanos, Goethes, Hauffs, Heinses, Kleists, Körners, Liliencrons, Novalis', Platens, Schillers, Tiecks und Wielands gegeben ist.

Gegen diese Methode der schallanalytischen Untersuchung durch das Ohr wird

eingewendet, daß sie subjektiv sei. Einmal ist es aber sehr wichtig, auch die subjektive Seite der Spracherzeugung und Sprachempfindung zu untersuchen. Dann aber gibt es bei jedem wahren Kunstwerk nur eine einzige (ideale) Möglichkeit des Vortrags, die dem Willen des Dichters entspricht. Durch genaue Einfühlung in den Text und Beobachtung der vom Texte ausgehenden Wirkungen kann sie gefunden werden. Naturgemäß ist für die Erfüllung dieser Aufgabe ästhetische Feinfühligkeit, ein feines Ohr und sehr lange Übung erforderlich, um die kleinen, oft sehr schwer wahrnehmbaren Unterschiede zu erkennen, zumal alle diese Erscheinungen als „Gestaltqualitäten“ (hierüber s. auch den Artikel „*Rhythmus*“) ineinander verwoben sind und sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigern. Sie lassen sich auch außerordentlich schwer beschreiben, selbst wenn ihre Eigentümlichkeiten begrifflich erfaßt worden sind. Durch immer wieder erneutes Proben muß die ideale Schallform, die Schallform des Dichters, gefunden werden, d. h. die Schallform, die dem Konzeptionsgefühl des Dichters entspricht.

Bei den Untersuchungen, welche Schallform dem Gehalt einer Dichtung den stärksten ästhetischen Ausdruck verschafft, bedient sich Saran auch der Rutzschen Reaktionen. Der Sänger Josef Rutz († 1895) hatte beobachtet, daß das Anhören von musikalischen Werken bei motorisch veranlagten Hörern verschiedene Muskelbewegungen und -stellungen auslöst und daß ebenso umgekehrt beim Vortrag von Gesangsstücken die verschiedenen Klangformen willkürlich durch diese Muskeleinstellungen erzeugt werden können. Er hatte weiter festgestellt, daß unter allen Menschen nur drei Typen zu unterscheiden sind, deren jeder aus einer gleichen seelischen Grundhaltung heraus bei allen innern Bewegungen bestimmte gleichartige Muskeleinstellungen hat. Angehörige desselben Typus haben also auch im Sprachklang Gemeinsamkeiten. Der Grundklang des ersten Typus ist dunkel und weich, der des zweiten hell und

weich, der des dritten hell und hart. Dazu kommen bei jedem Typus die Unterarten warm — kalt, groß — klein, ausgeprägt — schlicht, dramatisch — lyrisch, die sich sehr voneinander abheben. All diese Schattierungen des Klangs können in doppelter Art auftreten, die nach ihrem Eindruck und der Art ihrer Erregung 'rund' oder 'breit' von J. Rutz benannt ist (Rutz: Tonform; Saran: Klangform). Während nach Rutz jeder Mensch nur einen Haupttypus hat, den er, seltene Fälle ausgenommen, bei allem Sprechen, Singen, Schreiben beibehält, kann er in der Unterart wechseln. Diesen Grundgedanken von Rutz folgt auch Saran, während E. Sievers (siehe § 3) jetzt der Meinung ist, daß die Persönlichkeit im Rutzschen Typus wechseln kann. Außerdem nimmt Sievers auch statt der drei Rutzschen jetzt sechs Typen an. Weiter wird von Saran unterschieden der klare und der bedeckte Klang oder die Klarheit (Luick: 'Dur und Moll, Sievers: pseudodur und pseudomoll). Die Klangfärbung, die mit der Klarheit nicht verwechselt werden darf, ist mit den Mitteln der Sprache allein zunächst nicht genau zu beschreiben. Da wir aber mit jedem musikalischen Instrument die Vorstellung einer bestimmten Klangfarbe verbinden, so bietet die Bezeichnung durch eine Instrumentalfarbe (Flöte, Klarinette, Trompete usw.) wenigstens eine gewisse Annäherung. Die Klangfarbe ist für den akustischen Eindruck sehr wichtig: das gleiche Gedicht, von den verschiedensten Sprechern vorgetragen, zeigt doch eine ziemlich große Gleichheit der Klangfärbung, die auch durch die gewöhnlich vorhandene, persönliche Klangfarbe des Sprechers nicht verdeckt werden kann.

F. Saran *Verslehre*. Ders. *Das Hildebrandslied* 1915. P. Habermann *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. G. Bunte *Zur Verskunst der deutschen Stanze* 1928 (Saran's Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur Bd. XXII). O. Rutz *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme* 1908. Ders. *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck* 1911. Ders. *Menschheitstypen und Kunst* 1921. Ders. *Sprache, Gesang und Körperhaltung* (Handbuch zur Typenlehre Rutz) 1922. K. Luick *Über Sprachmelodisches in deut-*

scher und englischer Dichtung, GRM. II (1910) S. 14–27.

§ 3. Die motorische Methode.

Wesentlich vom Standpunkte des Sprechenden aus betreibt E. Sievers die Sch., die ihm jetzt in der Hauptsache als Hilfsmittel zur Entscheidung von Verfasserfragen, zur Textkritik und zur Aufstellung rhythmisch-metrischer Formen (s. den Artikel *Sagvers*) dient. Beim Lesen und Sprechen von Texten beobachtet Sievers vor allem die körperlich-motorischen Reaktionen, die sich bei ihm in Muskelempfindungen des Körpers, besonders des gesamten Sprachapparates äußern und in dem Triebe, zu dem gesprochenen Texte Kurven zu schlagen. Beim Reproduzieren wird nach Sievers' Meinung die psychisch-physiologische Struktur des wiedergegebenen Textes dann richtig erfaßt, wenn seine Wiedergabe frei und hemmungslos verläuft. Sievers spricht daher Gehörtes oder Gelesenes einmal instinktiv nach dem Eindruck, den er unbewußt bekommt, und dann zur Beobachtung und Beurteilung in bewußter Variation. Dabei bedient er sich in den letzten Jahren aus Draht gebildeter Figuren, deren Anblick auf dem Wege der sogenannten Irradiation Muskeleinstellungen (s. § 2) auslöst und den Singenden oder Sprechenden in einen bestimmten Klangtypus hineinzwingt. Im Laufe seiner sehr ausgedehnten Untersuchungen hat E. Sievers seine Ansichten in den Grundzügen stark gewandelt. Seine Anschauungen sind zuletzt dargelegt in dem Aufsatz „*Ziele und Wege der Sch.*“. Danach beruht die Sch. auf der Grundanschauung, daß alles geistige Geschehen beim Menschen mit einem parallel gehenden körperlichen Geschehen eindeutig verbunden ist. Jeder psychische Bewegungsvorgang läßt sich in Gestalt einer körperlichen Bewegungskurve projizieren und zwar nur einer einzigen. Mit Hilfe planmäßig durchgeführter psychisch-physiologischer Reaktionsversuche sucht die Sch. festzustellen, unter welchen psychisch-physiologischen Bedingungen überhaupt geformte menschliche Rede zustande kommt, und welche Eigen-

schaften sie besitzt. Festgestellt und benutzt werden von Sievers: 1. Personalkurven in drei Formen. Sie sind der Ausdruck der psychischen Grundstruktur des Individuums und das Konstante beim Menschen. Jeder Mensch hat nach Sievers nur eine Personalkurve. 2. Taktfüllkurven. Ihr Vorhandensein oder Fehlen scheidet Vers von Prosa. Die Taktfüllkurven unterliegen der Form und der Zahl nach im Grunde keiner Beschränkung. Sie sind Symbole für dynamisch-melodische Abstufungen des Klanges (s. auch den Art. *Takt*). 3. Signalkurven, so genannt, weil durch optische Zeichen (Ruhe- und Bewegungszeichen) die Sprechenden auf bestimmte Klangfarben eingestellt werden. Sie sind Symbole für die qualitativen Abstufungen des Klanges. Ausgangspunkt für diese Kurven sind die Rutzschen Typen gewesen; die Anschauungen von Rutz haben sich aber in ihren Grundzügen bei ihm sehr gewandelt. So lehnt Sievers die Meinung von Rutz und Saran ab, daß jede Persönlichkeit an einen Typus gebunden sei. Statt der drei Rutzschen Typen nimmt Sievers sechs Stimmtypen mit zahlreichen Unterarten an. Von allen Formen gibt es zahlreiche Abwandlungen. Betont wird von Sievers besonders, daß es sich bei den sprachlichen Erscheinungen immer um Komplexe handelt, bei denen nicht irgendein Faktor aus dem Gewebe der Spracherzeugung herausgenommen werden kann, und daß seine Methode eine rein erfahrungsmäßige Grundlage hat, die eine starke natürliche Anlage für das Motorische, strenge Selbstzucht und Genauigkeit sowie unermüdlige Geduld verlangt und sich nur sehr unvollkommen über den Weg des geschriebenen Wortes hinweg weitergeben läßt. Im einzelnen nähern sich die in § 2 und § 3 dargelegten Methoden einander sehr stark.

E. Sievers *Ziele und Wege der Schallanalyse*. Zwei Vorträge. German. Bibliothek Abt. II, Bd. 14 (1924). Aus: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für W. Streiberg. S. 65–111. — Die anderen Arbeiten von E. Sievers und die letzten Arbeiten seiner Schüler siehe im Artikel

Metrik Bd. II, S. 343—44. Ders. *Neues zu den Rutzschen Reaktionen*, Archiv für experimentelle und klinische Phonetik Bd. I (1914) S. 225—252. Ders. *Metrische Studien IV: Die altschwedischen Upplandslagh nebst Proben formverwandter germanischer Sagdichtung*. Abh. der Sächs. Gesellschaft der Wiss. Bd. XXXV (1918—19). Ders. *Steigton und Fallton im Althochdeutschen mit besonderer Berücksichtigung von Olfriids Evangelienbuch*, Festschrift für W. Braune 1920, S. 148—198; auch als Sonderdruck 1925. Ders. *Die Eddalieder*. Abh. der Sächs. Gesellsch. der Wiss. Bd. XXXVII, 3 (1923). Ders. *Deutsche Sagversdichtungen des IX.—XI. Jhs.* 1924. Ders. *Beiträge zur babylonischen Metrik*, Zeitschr. f. Assyriologie Bd. IV der N. F. (XXXVIII) (1928) S. 1 bis 38. W. E. Peters *Stimmgebungsstudien. I. Der Einfluß der Sieversschen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie. Experimental-phonetisch untersucht*, Psychologische Studien X (1918) S. 385—570. Ders. *Die Auffassung der Sprechmelodie* 1924. F. Karg *Die Schallanalyse*, Indogermanisches Jb. Bd. X (1926) S. 1—16. (In der Abhandlung wird eine geschichtliche Übersicht über die Entwicklung des Problems gegeben.) H. Lietzmann *Schallanalyse und Textkritik*, GGA. 1919, S. 223—229; S. 401 bis 419; um einen „Epilogus“ vermehrt auch als Sonderdruck (1922). E. Sievers *H. Lietzmann und die Schallanalyse* 1921. G. Becking *Über ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalysen*, Zi. Musikwissensch. VI (1923) S. 100—109. O. Gjerdmann *Die Schallanalyse*, Arsbok von Lund 1924, S. 171—186. M. Gebhardt *Zur Kritik der Sieversschen Schule*, Arch. f. d. ges. Psychologie. Bd. L (1925) S. 175—186. N. Beckmann *Die Schallanalyse*, Acta philol. Scand. Bd. II (1927) S. 264—278. — Korrekturnachtrag: G. Ipsen und Fr. Karg *Schallanalytische Versuche. Eine Einführung in die Sch.* 1928. G. Becking *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* 1928. P. Habermann.

Schallform. Die Sch. ist die Gesamtheit aller der hörbaren Eigenschaften, die an der gesprochenen oder aus dem Schriftbild klingend gemachten menschlichen Rede haften, gleichgültig, ob sie freie oder gebundene Form hat.

Die Sch. ist ein wesentlicher Teil des Ausdrucks menschlicher Persönlichkeit. Sie haftet daher am Texte jeder menschlichen Rede; auch der geschriebenen ist sie immanent. Die charakteristische Eigenheit der Sch. bei der einzelnen Persönlichkeit beruht auf der verschiedenen Gestaltung und Verbindung der einzelnen

Bestandteile (s. u.). Die einer Persönlichkeit an sich eigentümliche Fügung der Sch. kann durch das besondere Ethos, den Stimmungsakzent des einzelnen Werkes abgewandelt werden.

Die Sch. ist ein Komplex akustischer Eigenschaften, die untrennbar miteinander verbunden sind und ineinander wirken, eine „Gestalt“ im Sinne der neueren Psychologie. Nur der analysierende Beobachter sondert begrifflich beim Sprechen oder Hören einzelne Bestandteile der Sch. zum Zwecke der Beschreibung ab und betrachtet sie gesondert (siehe den Artikel *Schallanalyse*).

Die Bestandteile der Sch. sind nach den Forschungen F. Sarans (Bunte a. a. o. S. 24/25) folgende:

I. Rhythmus:

1. Schwereabstufung der Silben.
2. Abstufung der Abstandszeiten.
3. Gruppierung der Silben. (Siehe die Artikel *Rhythmus*, *Quantität*, *Akzent*, *Hebung und Senkung*.)

II. Melodie:

4. Tonbewegung.
5. Tonlage (höher-tiefer). (Siehe den Artikel *Sprechmelodie*.)

III. Klangart:

6. Klangtypus (Rutz).
7. Klangform (rund-breit, nach Rutz).
8. Klangklarheit (klar-bedeckt).
9. Klangfärbung (vergleichsweise nach Instrumenten).
10. Klanglage (männliche, weibliche, Baß, Tenor usw.).
11. Klangfülle. (Siehe den Artikel *Schallanalyse*.)

IV. Sprechweise:

12. Durchschnittliche Schwere.
13. Zeitmaß (Tempo).
14. Lautheit.
15. Bindung (legato, staccato, portato; Hiatus).
16. Lautung
 - a) Fülle (groß-klein).
 - b) Spannung (gespannt-mittelschlaff).
 - c) Verhältnis von Konsonant und Vokal.
 - d) Lautbeschaffenheit.

- a. Vokale (offener, geschlossener; stärker oder schwächer geschnitten; mehr oder weniger Klapplaut).
- ß. Konsonanten (ausgiebiger, knapper; Stimmhaftigkeit; Behauchung).

V. Sprachschmuck:

17. Reim, Assonanz, Alliteration, Klangmalerei. (Siehe die einzelnen Artikel.)

Fr. Saran *Verslehre*. Ders. *Das Hildebrandlied* 1915. P. Habermann *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. G. Bunte *Zur Verkunst der deutschen Stanze* 1928 (Sarans Bausteine zur Geschichte der dt. Literatur XXII); in dieser Arbeit ist eine genaue Beschreibung der genannten Bestandteile der Schallform in Stansen von Brentano, Goethe, Hauff, Heinse, Kleist, Körner, Liliencron, Novalis, Platen, Schiller, Tieck, Wieland gegeben. R. Blümml *Die deutsche Schallform der letzten Blütezeit und ihrer Ausläufer in Dichtung und Prosa* 1923. — Weitere Literatur unter Schallanalyse. P. Habermann.

Schamperlied ist abgeleitet von *schampern*, 'tschampern' = „sich (im Tanze) hin- und herbewegen“ und bedeutet ursprünglich ein heiteres Lied, dem nichts Anstößiges eigen zu sein braucht. Aber weil der Inhalt mitunter Ärgernis erregte, wurde es als „schandbares“ Lied gedeutet. Das Hauptgebiet des Sch.s bildet die Vierzeilerdichtung beim Tanze. So heißen die Schnaderhüpfel im Erzgebirge „Tschumper“- oder „Tschamperliedel“, im Vogtlande und teilweise in Thüringen „Schlumperliedel“ (von *schlumpfern* = nachlässig gehen, schlendern), ein Name, der sich vogtländisch mit „Rundas“ deckt. Das 18. Jh. (Lessing, Nicolai) kennt auch den Ausdruck „Schlemperlied“.

Über den Namen: K. Müller-Fraureuth *Wb. der obersächs. u. erzgeb. Mundarten* I, 257. H. Dunger *Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande* 1876, S. XIII. Andere Sammlungen: Alfred Müller *Volkslieder a. d. Erzgeb.* 1883, S. 126. Ders. *Zs. Glückauf* 1878, S. 112. Ernst H. H. John *Volkslieder u. volkstüml. Lieder aus dem sächs. Erzgeb.* 1909, S. 205. Roseggers *Zs. Heimgarten* XXIII (1898/99) S. 461. Hruschka-Toischer *Dt. Volkslieder aus Böhmen* 1891, S. 273.

Übertragene Bedeutung als leichtfertiges Lied: E. K. Blümml *Schamperlieder*.

Dt. Volkslieder des 16.—19. Jhs. 1908 (= *Futilitates Beiträge z. Volksk.* I).

K. Reuschel.

Schattenspiel. Im Orient entstanden, gepflegt und weit verbreitet, ist das Schattenspiel über Italien nach Deutschland gekommen, wo es in den achtziger Jahren des 17. Jhs. zuerst erwähnt wird. Anfangs ist das Schattentheater nur eine Jahrmarktsbelustigung (wie das Puppentheater auch), jedenfalls keine von den Gebildeten besonders bedachte Hochkunst. Bei Goethe erst finden wir eine literarisch ernste Verwendung des Schattenspiels im 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilern', wo Goethe für den Schattenspielmann mit seinem „Orgelum, orgeley Dudeldumdey“, wie M. Herrmann (*Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* 1900) gezeigt hat, auf einer Überlieferung von „Raritätenkastenliedern“ fußt. Später ist diese Neben- und Kleinkunst von der Straße in den engeren Kreis der Familiengeselligkeit übergeführt und namentlich von den Romantikern gepflegt worden: Christian Brentano, der Bruder des Dichters Clemens Brentano, schreibt ein Schattenspiel 'Der unglückliche Franzose oder Der deutschen Freiheit Himmelfahrt'; Achim v. Arnim ('Das Loch oder das wiedergefundene Paradies'), Just. Kerner ('König Eginhard', 'Der Bärenhäuter im Salzbad') und vor allem Ed. Mörike sind zu nennen, der in den 'Maler Nolten' das Schattenspiel 'Der letzte König von Orplid' eingelegt und es sogar mit den Geschehnissen verknüpft hat. Auch die Schattenspiele Graf Poccis, dessen Name durch seine Puppenspiele (s. d.) getragen wird, sind nicht populär geworden; wie denn überhaupt das Schattentheater immer nur vereinzelt gepflegt worden ist und eine Tradition nicht erreicht hat.

Gg. Jacob *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- u. Abendland* 2 1925.

H. Knudsen.

Schauspiel. § 1. Das Wort Sch. bezeichnet zunächst jede Art öffentlicher, vor Zuschauern aufgeführter Spiele (im übertragenen Sinn auch jede Sehenswürdigkeit, jeden bemerkenswerten Anblick) und wird seit dem 16. Jh. (*schowspil* bei

Niclas Manuel) besonders von der szenischen Aufführung einer dramatischen Dichtung und von dieser selbst gebraucht. In den Wörterbüchern des 16., 17., 18. Jhs. ist Sch. in der Bedeutung *fabula*, *comœdia*, *spectaculum scenicum*, *tragoedia* mehrfach belegt. Ein Baseler Wörterbuch von 1675 verzeichnet demnach *Lustschauspiel* und *Trauerschauspiel*. Bei Harsdörfer ist Sch. der Oberbegriff, der Trauerspiele, Freudenspiele sowie Hirten- und Feldspiele in sich schließt ('Pontischer Trichter' II. Stund). Chr. Weise z. B. unterschied die Sch. gelegentlich durch Zusätze wie „wunderliches“, „ernsthafte“, „lächerliches“ Sch. Heute hat Sch. einen doppelten Sinn. Es ist erstens, ähnlich dieser alten Bedeutung, eine zusammenfassende, Trauerspiel wie Lustspiel einschließende Gattungsbezeichnung im Sinne von „Drama“ oder dem alten „Spiel“, wovon das Wort auch auf die Gesamtheit der Schauspieler und sogar manchmal auf das Theaterhaus, in dem gerade gespielt wird, übergegangen ist. Zweitens meint man in einer verengenden Anwendung des Worts mit Sch. eine Zwischengattung zwischen Trauer- und Lustspiel, die nicht komischen, sondern ernsteren, oft rührenden Inhalts ist, aber glücklich endet, oder man bezeichnet damit kurzerhand Theaterstücke, welche den mit „Trauerspiel“ oder „Lustspiel“ verbundenen Anforderungen ästhetischer Gesetze entzogen werden sollen.

Belege bei Grimm *Dt. Wörterbuch* VIII (1893) Sp. 2375. Campe *Dt. Wörterbuch* IV (1810) S. 92.

§ 2. Wenn auch gewöhnlich Trauerspiel (s. d.), Sch. und Lustspiel (s. d.) als drei verschiedene Gattungen des gesprochenen Dramas nebeneinander gestellt werden, so ist doch mit Sch. das weite Gebiet zwischen Trauerspiel und Lustspiel nicht eindeutig als Gattung bestimmt. Man meint mit Sch. im allgemeinen das ernste Sch., das, äußerlich durch den glücklichen Ausgang vom Trauerspiel unterschieden, dem Trauerspiel näher steht als dem Lustspiel. Auch die Griechen hatten der Sache nach solche Sch., wenn sie sie auch mit zur Tragödie rech-

neten, und die vielerörterten Äußerungen des Aristoteles über die Tragödie beziehen sich zumeist im Grunde auf rein technische Fragen des Sch. im allgemeinen Sinne. Daß nicht etwa nur der Tod des Helden, sondern sein Unterliegen ein Drama zur Tragödie macht, beweist Goethes 'Tasso', der trotz seiner Bezeichnung als Sch. als Tragödie angesehen wird.

Lipps sieht im Hervortreten der äußeren Macht des Guten (gegenüber der inneren, die das Thema der Tragödie ausmacht) eine Annäherung der Tragödie an ernste Sch. Im ernsten Sch. vollzieht sich nach ihm neben der subjektiven eine objektive Versöhnung (d. h. eine glückliche Lösung) im Kunstwerk selbst vor den Augen des Zuschauers, während die tragische Versöhnung im Trauerspiel nur subjektiv ist, indem nur wir Zuschauer mit dem Ausgang, insbesondere mit dem Helden und seinem Geschick durch das zutage tretende sittlich Wertvolle in seiner Persönlichkeit versöhnt werden. In der Tragödie bleibt also der Konflikt ungelöst; ein glücklicher Ausgang ist ihrer Natur fremd. Nicht um das Dasein des Guten allein, wie in der Tragödie, sondern um seinen Erfolg handelt es sich im ernsten Sch. Während so die Tragödie von den Handlungen und Erlebnissen auf die Charaktere weist, führt das ernste Sch. mehr von den Charakteren auf die Handlungen und Erlebnisse. Und die äußerliche, in den Dramen, besonders den Rührstücken des 18. Jhs., oft nur zu deutlich erkennbare Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen ist nicht unwesentlich für das ernste Sch.

Hiervon abweichend sieht z. B. Baumgart eine engere Verwandtschaft zwischen Lustspiel und Sch. und kennzeichnet demgemäß auch die Merkmale des Sch. anders. Wackernagel will innerhalb des weiten Raums, den das Sch. einnimmt, zwei scharf zu trennende Abteilungen unterscheiden, nämlich 1. heroische Trauerspiele, die den tragischen Widerspruch innerhalb der Handlung selbst lösen, und 2. ihrem Wesen nach untragisch, immer irgendwie komisch ge-

färbte Alltagsdramen, die zum bürgerlichen Drama (s. d.) zu stellen seien und allenfalls Tragikomödien genannt werden könnten, was übrigens schon Gottsched als Bezeichnung für das weinerliche Lustspiel (s. d.) vorschlug.

Während also für die Tragödie und für das Lustspiel immer eine scharfe Wesensbestimmung versucht worden ist, hat die Menge der Dramen, die zwischen der Tragödie und der Komödie liegen, nicht zu einer festen Gattung zusammengeschlossen werden können. Man hat zum Ersatz oft (vgl. z. B. Herders 'Adrastea' Schluß des 4. Stücks) nach den Stoffquellen, nach den in ihnen dargestellten Ständen, Lebenskreisen, Ideen, Stimmungen versucht, Bezeichnungen zu geben, die aber für das Wesen des Dramatischen nicht entscheidend sind.

Th. Lipps *Der Streit über die Tragödie* (Beiträge zur Ästhetik II) 1891. S. 66 ff. G. Freytag *Technik des Dramas* Schluß von II, 1. H. Baumgart *Handbuch der Poetik* 1887. S. 352 ff., 393 ff., 421 f. W. Wackernagel *Poetik, Rhetorik und Stilistik* 1906². S. 296 ff.

§ 3. Da die Poetik bis zu Boileau und Gottsched der Tragödie die hohen Personen, der Komödie die niederen zugewiesen hatte, hängt das Entstehen einer Zwischengattung damit zusammen, daß man auch ernste Seiten des Bürgertums im Drama darstellte, also mit dem Aufkommen des bürgerlichen Dramas (s. d.). Dies ging in England von der Tragödie aus, in Frankreich von der Komödie. Nach Destouches und Marivaux bildete Nivelle de la Chaussée die sog. *comédie larmoyante* aus. Durch ihn und Madame de Graffigny wird das Drama Diderots vorbereitet. Diderot stellte die neue Form seiner Dramen anfangs bewußt zwischen die Tragödie und Komödie als *genre sérieux*. Später schloß er sich wieder an die alte Einteilung an und erklärte sie für eine Fortbildung der *comédie sérieuse*, die eine Nebengattung der *comédie gaie* sei, wie das *drame bourgeois* eine Nebengattung der *haute tragédie*. Natürlich neigt sein *genre sérieux* bald mehr nach der tragischen Seite (mit Motiven aus der *comédie larmoyante*), bald mehr nach der komi-

schen. Diderots Bezeichnung *drame* gab Lessing bei der Übersetzung der Stücke mit „Schauspiel“ wieder. Diese Bezeichnung findet sich nun in unbestimmter Anwendung öfter. Auch die Nachahmungen der *comédie larmoyante* durch Gellert (vor dem bürgerlichen Trauerspiel Lessings) würde man heute nicht weinerliche Lustspiele, sondern etwa bürgerliche Schennen. Vieles von dem, was im Spielplan der Hamburger Bühne 1767 unter „Drama“ oder „Komödie“ steht, würde heute Sch. heißen. Mit dem Zurücktreten des Tragischen wurde das „bürgerliche Trauerspiel“ allgemein zum Sch. und weiter zum rührenden Familienbild abgeschwächt. F. L. Schröder hat sogar den großen Charaktertragödien Shakespeares einen glücklichen, also schauspielmäßigen Abschluß dem Publikum zu Liebe gegeben. In der Zeit des Sturms und Drangs bis zur Klassik ist die Bezeichnung unsicher, zumal das Wort Sch. gleichzeitig für Theaterstücke überhaupt im Gebrauch ist. Schiller geht in den 'Räubern' von „Sch.“ in der Bühnenbearbeitung zu „Trauerspiel“ über. Goethes 'Elpenor' war in der alten Handschrift von 1783 als „Sch.“ bezeichnet und wurde später als „Trauerspiel“ gedruckt. Nach einer Zeit der Unsicherheit scheint man für die Tragödie den Tod des Helden für notwendig erachtet zu haben. Das Wort „Drama“ bleibt im allgemeinen dem „lyrischen Drama“ (s. d.), den „Mono- und Duodramen“ (s. d.) vorbehalten. Als Goethe 1800 'Einige Szenen aus Mahomet nach Voltaire' in den 'Propyläen' bekanntmachte und die Notwendigkeit hervorhob, „unser tragisches Theater durch Versifikation von dem Lustspiel und Drama zu entfernen“, meinte er allerdings mit Drama das Sch. in ungebundener Rede, mit dem Schröder, Iffland, Kotzebue damals die Bühne beherrschten. Den Verzicht auf große Handlung deutete der meist mit kennzeichnenden Zusätzen versehene Ausdruck „Gemälde“ an (Charakter-, Sitten-, Familiengemälde). Als bezeichnende Beispiele für Sch. gelten neben einigen Werken Shakespeares (schon Dryden rühmte sich, das heroische Sch.

erfunden zu haben) Goethes 'Goetz', Schillers 'Tell', Kleists 'Prinz von Homburg'. Die Überhand gewinnt das Sch. mit den Rührstücken und Familienbildern Ifflands und Kotzebues. Seit Iffland etwa ist das Sch. bewußter in den Spielplänen vom Trauerspiel abgesetzt. Der Unterschied zwischen dem Sch. und dem Lustspiel besteht bei Iffland wohl nur darin, daß die Bedrängnis, aus der sich die braven Menschen befreien, im Sch. mehr mit äußeren Dingen zusammenhängt, im Lustspiel innerlicherer Natur ist. Im Verlauf des 19. Jhs. hat sich mit der Veränderung der Einstellung zum Drama der Bereich des Sch. erheblich verbreitert, wenn auch die Bezeichnung nicht immer durchgeführt worden ist.

G. Kettner *Lessings Dramen* 1904. S. 44 ff. J. Petersen *Schiller und die Bühne* (Pal. XXXII) 1904. S. 22 ff.

H. Schauer.

Schauspieler. Wenn Rich. Wagners Äußerung über den Schauspieler das Richtige trafe, in der er dessen tiefstes Wesen als „Reproduktivität“ bezeichnet, dann wäre der Schauspieler nur insoweit ein Künstler, als es der Pianist gegenüber dem Komponisten ist. Schon die Tatsache, daß man in sechs verschiedenen 'Faust'-Aufführungen sechs verschiedene Mephistos sehen kann, oder weiter, daß ein großer Schauspieler, etwa Bassermann oder Pallenberg, aus einer Rolle in irgendeinem unkünstlerischen Schmarren eine große schauspielerische Leistung macht, das beides beweist schon die Zusammensetzung der schauspielerischen Leistung aus mindestens zwei Elementen; es sind dies 1. die Rolle, mit der der Schauspieler einen Ausschnitt aus dem Lebensgefühl des Dichters nachschafft, und 2. das eigene Lebens- und Weltgefühl des Schauspielers selbst. Versagt sein Lebensgefühl z. B. dem Strindbergs gegenüber und fühlt sich dem Schillers verwandt, so ist damit eine Begrenzung seiner Wirkungsmöglichkeit gegeben, die z. T. auch in der Einteilung nach „Fächern“ (vgl. d. Art. *Rolle*) ihren Ausdruck findet. Nur wo der weltanschauliche Zusammenklang vorhanden ist, kann die an sich schon für die

schauspielerische Leistung vorhandene Hemmung, daß in diesem Künstler Subjekt und Objekt, Schöpferwille und Material eins sind, glücklich überwunden werden und jene „Transfiguration“ oder Umwandlung zustande kommen, auf der letzten Endes die Schöpfung des Schauspielers beruht. Kann er sich wirklich als König, als Bettler, als Narr, als Liebhaber, fühlen, dann ist die vielerörterte Frage, ob er in der Rolle untergehen oder über ihr stehen soll, nicht mehr so wichtig. Er muß in einem anderen Menschen seine eigene Individualität untergehen lassen. „Wer nur sich selbst spielen kann, ist kein Schauspieler“ (Goethe). Aber auch das schöpferische Werk des Schauspielers kommt nicht ohne Bewußtheit zustande; und wo wir die höchste Natürlichkeit bewundern, wie etwa bei dem russischen Künstlertheater oder früher bei O. Brahm, wissen wir von vertieftem Studium. Wie diese Transfiguration zustande kommt, das ist sehr verschieden. Bei Garrick z. B. vollzog sich dieser gleichsam hypnotische Vorgang so sehr vom Wort her, daß er die Dolch-Szene aus dem 'Macbeth' in jedem Augenblick ohne Requisit erschütternd spielen konnte. Für den Lessingschen Schauspieler (vgl. 'Hamburg. Dramaturgie' St. 3) kommt die Suggestion dadurch zustande, daß durch die, eine Gemütsbewegung ausdrückende, Geste diese Gemütsbewegung selbst hervorgerufen wird. Was hier die Geste bewirkt, wird in anderen Fällen z. B. durch das Gewand, die Kleidung erreicht, wie bei Kainz. Seelisch und nervös verfeinerte Zeiten, wie sie das moderne Drama voraussetzt, verlangen, daß die Transfiguration vom Seelischen, auch Unausgesprochenen vor sich geht. Dem Rhetoriker Schiller steht — extrem gesehen — der Pantomimiker Georg Kaiser gegenüber. Trotz der Wortkargheit muß die Umwandlung möglich sein. Den erhöhten geistigen Ansprüchen an den Schauspieler haben die Theaterschulen in der Ausbildung des Nachwuchses Rechnung tragen müssen. Und weil der Staat für alle anderen Berufe von ihm bewachte oder eingerichtete Ausbildungsmöglichkeiten geschaffen hat, so

nat man auch für den Schauspieler Staats-
schulen gefordert, ohne daß sich die Vor-
schläge bisher hätten in vollem Umfange
verwirklichen lassen; namentlich 1848 in
n Preußen (unter dem Minister Ladenberg
und durch Franz Kugler) amtlich der Ge-
danke gefördert worden. In Berlin ist
n jüngster Zeit der staatlichen Hoch-
schule für Musik eine Abteilung für
Schauspielkunst angegliedert worden.
Da ohnehin durch die Tarifpolitik der
Genossenschaft Deutscher Bühnenange-
hörigen“, der 1871 durch Ludw. Barnay
u. a. gegründeten gewerkschaftlichen
Zwangsorganisation der Schauspieler,
die Dienstjahre einem mäßigen Schau-
spieler eine höhere Bezahlung sichern,
als sie die geniale Begabung eines An-
gängers mit Recht fordern dürfte, so
steht eine weitere Beamtenangleichung im
Schauspielerberufe auch kaum erstrebens-
wert. Immerhin hat, nachdem Ekhof,
F. L. Schröder, Iffland den Schauspieler-
stand zu den ersten Stufen bürgerlicher
und gesellschaftlicher Anerkennung und
Gleichstellung geführt hatten, die Ge-
nossenschaft andererseits sehr wesent-
liche soziale Mißstände im Schauspieler-
beruf beseitigt (z. B. eigene Kostümbe-
schaffung für Darstellerinnen!) und durch
die „Mindestgage“ den Anfänger vor Aus-
beutung durch den Direktor geschützt.
Lockmittel und Gefahr in gleicher Weise
bedeutet bereits für den Schauspieler der
Film.

M. Martersteig *Der Schauspieler*
1900. F. Gregori *Der Schauspieler* 1919.
J. Bab *Der Schauspieler u. sein Haus* 1909.
H. Falkenfeld *Vom Sinn der Schau-
spielkunst* 1918 (über M. Pallenberg). J.
Bab *Die Frau als Schauspielerin* 1915.
R. K. Goldschmidt *Die Schauspielerin*
1922. J. Bab *Schauspieler u. Schauspiel-
kunst* 1926. W. Klein *Der Preussische Staat*
u. das Theater im J. 1848 (Schr. d. Ges. f.
Theatergesch. 33) 1924. H. Knudsen.

Schauspielkunst. Da das Drama des
MA. den Zuschauer, dem die biblischen
Vorgänge geläufig waren, stofflich nicht
reizen konnte, und da ferner das Markt-
platz-Theater auf seiner Fläche mehrere
Schauplätze nebeneinander barg, so mußte
die Schauspielkunst damals dem Be-

wegungsprinzip der Theaterleistung an-
gepaßt sein und in der körperlichen Be-
wegung ihr wichtiges Darstellungsmittel
haben. Die räumliche Trennung des Dar-
stellers vom Zuschauer ist erheblich, sub-
tile naturalistische Stilmittel sind ausge-
schlossen, die Vortragsart ist ohne Nüan-
cierung etwa durch Fallenlassen der
Stimme oder leisere Töne. Im Anfang des
14. Jhs. findet man, Geistlichen als Dar-
stellern gegenüber, noch die Angabe: *voce*
sobria et discreta, aber später besteht die
Abwandlungsmöglichkeit nur in der Ver-
wendung des Schreiens. Die Gebärden-
sprache ist starr, wenig mannigfaltig, un-
individuell und arbeitet mit bestimmten
„stabilen“ Gesten. M. Herrmann hat
sechs wesentliche Ausdrucksformen fest-
gestellt, so für das Gebet Christi auf dem
Ölberg oder die Wiedergabe des Ent-
setzens der Juden bei Christi Worten:
„Ich bin's“. Daneben gab es beliebig ver-
wendbare „labile“ Gesten. Erst mit der
(durch biblische Tradition nicht einge-
engten) Marienklage kennt die Schau-
spielkunst des ausgehenden 15. Jhs.
Freiheit und Pathos, ja geradezu natu-
ralistische Züge, z. B.: er spricht „mit
forchtsamlicher stim zitternde“. Auch
die Schauspielkunst der Meistersinger —
wir kennen sie durch M. Hermanns Hans-
Sachs-Forschungen — ist noch ohne in-
dividuelle Betätigung und gleichförmig
starr. Die eindrillbare Schauspielkunst
arbeitet mit den sechs Hauptgesten:
„Händezusammenlegen, Händeaufheben,
Händewinden, Händezusammenschlagen,
Arme aufheben, Hände über dem Kopf
zusammenschlagen.“ Wenn wir von der
Schauspielkunst die Transformation des
Darstellers in die darzustellende Gestalt
erwarten, so gibt es in Deutschland bis
dahin nur schauspielerischen Dilettanti-
mus. Auch das Schultheater setzt nur
Dilettanten voraus, dessen Darstellungs-
stil allerdings die Gebärdensprache ver-
nachlässigt und statt dessen das Rheto-
rische in den Vordergrund stellt, Vort-
ragskunst bleibt, höchstens die Ge-
sichtsmimik einbezieht. Berufsschau-
spieler gibt es erst seit den Englischen
Komödianten (s. d.) in Deutschland. Sie

bilden, da sie zunächst vor Sprachunkundigen englisch spielen, eine verdeutlichende Gestik und die langlebigen Stilmittel des Pickelherings aus. Eine weitere Entwicklungsstufe wird durch die Jesuiten erreicht. Deren Schauspielkunst, keine darstellerische Hoch- und Individualitätskunst, sondern ein lern- und lehrbares, fein überlegtes Ausbildungssystem, arbeitet, ohne in die Übertreibungen der Wanderkomödianten oder in die Rokokozererei der Oper zu verfallen, mit einer sicheren, steigerungsfähigen, sehr wesentlich schon die Augen benutzenden Mimik, mit einer barock-pathetischen, gravitätischen Gebärde und hat als Ziel, zu höfischer Gewandtheit und Beherrschung des Zeremoniells auszubilden. Nach der Theaterreform Gottscheds und Lessings geht die Schauspielkunst in einen Natürlichkeitsstil über, als deren genialsten Vertreter wir F. L. Schröder (1744—1816) ansehen, dessen Stilmittel wir freilich noch nicht genauer kennen. Die Schauspielkunst Schröders vereinigt sich in Mannheim mit der Schule Ekhofs, der noch in einer französisierenden, gezierten Darstellungsweise groß geworden war, aber doch schon die neue Natürlichkeit ahnte. Diesem „idealisierten Naturalismus“ der Mannheimer Iffland, Beil, Beck und dem „Hamburger Stil“ Schröders steht, ganz einsam, der Weimarer schauspielerische Idealismus Goethischer Schulung gegenüber, der von dem französischen Stil lernte, mit den fünf Tanzstellungen arbeitete und, im ganzen, unfruchtbar blieb. Im 19. Jh. sind die Darstellungsweisen weitergebildet worden, der Schrödersche Realismus wird zum Naturalismus; die Schauspielkunst macht aber eine Krise durch, weil das Virtuosen-tum zerstörend auf die Ensemblekunst wirkt. „Unsere Schauspieler haben im besten Falle nur Manier, sie produzieren sich um pikante Einzelheiten“ (Immermann). So wie das Drama des Naturalismus gegen das Epigonentum Front machte, so wurde in den 80er Jahren der Individualismus in der Schauspielkunst geweckt, der Schauspieler nach früheren Ansätzen aus der Enge des „Faches“

befreit, der Wirklichkeitsstil bis zu photographischer Treue ausgebildet. Dagegen wehrte sich der Expressionismus. Auch die Schauspielkunst sollte „Ausdruck“ schaffen. Nicht Wirklichkeits-nachahmung, nicht „Nüance“, nicht Fülle der Gebärde forderte man, sondern Konzentriertheit, Intensität, Gehaltenheit — trotz explosiver Geladenheit — bis zu scheinbarer Starrheit, sparsame Gesten (sparsam aber nicht aus Armut, sondern aus verborgener Fülle). Nicht Sinnlichkeit ist das Wesen dieser Schauspielkunst, sondern Idee und Ekstase. Offenbar wird aber die weitere Entwicklung nach dieser Übergangszeit wieder stärker dem Natürlichkeitsstil sich nähern müssen.

Ed. Devrient *Geschichte der dt. Schauspielkunst*. Neu-Ausgabe 1905 (unverlierbares, aber theaterwissenschaftlich überholtes Werk). W. Stammer *Dt. Theatergeschichte* 1925. H. Oberländer *Die geistige Entwicklung der dt. Schauspielkunst* i. 18. Jh. 1898. Ph. Manning *Idealismus u. Realismus in der Schauspielkunst*. Diss. Basel 1892. H. Knudsen *Die Entwicklung des schauspielerischen Stils, Faust I* (1922) S. 1—8. W. Müller *Die Schauspielkunst in den Passionsspielen des Mittelalters*. Diss. Greifswald 1927. M. Herrmann *Forschgn. z. dt. Theatergesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance* 1914. S. 137 bis 270. F. Tschirn *Die Schauspielkunst d. dt. Berufsschauspieler* i. 17. Jh. Diss. Breslau 1921. H. Knoll *Theorie d. Schauspielkunst von Lessing zu Goethe*. Diss. Greifswald 1916. Joh. Klopffleisch (Klaudius) *Joh. Chr. Brandes*. Diss. Heidelberg. 1906. H. Knudsen *Heinrich Beck* 1912. W. Lazarus *Ifflands schauspielerische Behandlung d. Monologs*. Diss. Greifsw. 1920. H. Härle *Ifflands Schauspielkunst* (Schr. d. Ges. f. Theatergesch. 34) 1925. E. Witzig *I. D. Beil* 1927. W. Riedel *K. v. Holtei als Schauspieler*. Diss. Erlang. 1921. E. Tannenbaum *F. Hebbel u. d. Theater* 1914. S. 115—166. J. Günther *D. Theaterkritiker H. Th. Röttscher* 1921. R. Bernauer *Die Forderungen d. reinen Schauspielkunst* 1920. H. Jhering *D. Kampf ums Theater* 1922. Al. Tairoff *D. entfesselte Theater* 1923. S. 39—58. G. Simmel *Zur Philosophie des Schauspielers*, *Logos* IX (1920/21) S. 339—362. F. Gregori *Der Schauspieler* 1919. J. Bab *Schauspieler u. Schauspielkunst* 1926.

H. Knudsen.

Schelmenroman. § 1. Die Gestalt des schlaunen Spitzbuben, dem es gelingt,

auf witzige Art einen sich weise dünkenden Höhergestellten hinters Licht zu führen oder von seinem Reichtum zu bereichern oder die verfolgende Obrigkeit zu überlisten, ist zu allen Zeiten und fast bei allen Völkern ein Liebling der Dichtung gewesen. Aber erst in Spanien hat man, über die Erzählung eines einzelnen Gaunerstreiches, wie sie etwa die italienische Novellistik der Renaissance bot, oder die Aneinanderreihung derb-komischer Schwänke, wie wir sie im Eulenspiegel sehen, hinausgehend, jene neue, volksümliche Art der zusammenhängenden Erzählung ausgebildet, welche, in ihrer Heimat „pikarischer Roman“ (*novela picaresca*) genannt, als „Schelmenroman“ in Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen in Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden heimisch geworden ist und auf die Literatur dieser Länder befruchtend gewirkt hat. Hatten jene früheren Schelmenerzählungen keinen anderen Zweck als den der Belustigung verfolgt, so wurde der „Schelmenroman“ zu einer mit berechnender Kunst aufgebauten satirischen Schilderung der Sitten der Zeit; der *Picaro* oder „Landstörzer“ wird in den Mittelpunkt aller Streiche gestellt, um in der Berührung mit seiner Person nicht nur seine, sondern auch die übrigen Gesellschaftsclassen, ihre Gewohnheiten und Laster zu zeichnen. In erster Linie gibt der Schelmenroman naturgemäß ein Abbild der kulturellen und sozialen Zustände des Landes, in dem er entstanden ist, des Spanien der zweiten Hälfte des 16. Jhs., das trotz seiner politischen Machtstellung und des aus den Kolonien hereinfließenden Goldstroms, dennoch infolge der Ausreibung der arbeitsamen maurischen Bevölkerung, beständigen Kriegszustandes und Abwanderung in die neue Welt ein menschenarmes, unproduktives und verarmendes Land geworden war, in welchem abenteuernde Glücksritter, Bettler, Räuber, entgleiste Existenzen aller Art einen ansehnlichen Bruchteil der Bevölkerung darstellten.

Diese Schicht ist es, welcher der pikarische Roman seine Hauptfigur und

seinen Stoff entlehnt. Die Motive wiederholen, mit wenigen Ausnahmen, sich fast in jedem dieser Romane. Der Held, der seine Abenteuer meist in der Ichform selbst vorträgt, entstammt entweder unmittelbar der Hefe des Volks, oder er ist dunkler oder illegitimer Abkunft, seine Eltern und Verwandten sind eines niederen oder etwas anrühigen Berufes oder Handwerks: Müller, Barbieri, bankerotte Kaufleute, Scharfrichter, der weibliche Teil Hexen. In früher Jugend und mittellos wird der *Picaro* in das Leben und die Fremde hinausgeworfen. Von der Straße aufgelesen, findet er seine ersten Stellungen als Junge, Page oder Bedienter; er weiß sich nicht in die Welt zu schicken und bildet in seiner Harmlosigkeit und Unerfahrenheit das Ziel der Hänseleien seiner Kameraden, wird von ihnen geprellt und geprügelt, bis er es lernt, im Kampf ums Dasein sich zu behaupten, indem er andere betrügt. So bildet er sich allmählich zum abgefärbten Burschen und nichtsnutzigen Tagedieb aus, der lügt, betrügt und stiehlt. Der Witz, die List und das Geschick, mit der er dies tut, sind die Würze des Romans. Sehr früh für das jugendliche Alter des Helden, aber entsprechend spanischen Verhältnissen, beginnen die Liebesabenteuer, zunächst ohne großen Erfolg; der auch hierin unerfahrene, vertrauensselige Liebhaber wird von einer zweifelhaften Schönen in einen Hinterhalt gelockt oder bei ihr überascht, seiner Barschaft beraubt, mißhandelt und zum Hause hinausgeworfen, wofür er dann, oft auf sehr schmutzige Weise, Rache nimmt. Auch sonst erleidet er Rückfälle, wird von seinem Herrn über unredlichen Streichen ertappt, muß Prügel erdulden, wird weggejagt. Die Handlung des Romans verläuft in steter Wellenbewegung, in einem beständigen Auf und Nieder. Bald ist der *Picaro* Herr, bald Diener; bald gelingt es ihm, einen Schatz zu finden oder sonst zu großen Reichtümern zu kommen, sich zu ansehnlicher Stellung zu erheben und den großen Herrn zu spielen, im nächsten Augenblick hat er alles verloren und sieht sich in das tiefste Elend hinabgeschleudert; stets

aber gelingt es ihm, wieder auf die Füße zu kommen. Auch die Nebenfiguren sind typisch: betrügerische Wirte, geizige Brotherren, in der Regel Aerzte, Advokaten oder Geistliche, bei denen der *Picaro* bitteren Hunger leiden muß; heruntergekommene Edelleute, in Lumpen gekleidet und ohne einen Heller in der Tasche, aber großsprecherisch auftretend und mit vieler Grandezza die Ansprüche ihres Standes behauptend. Eine große Rolle spielen daneben Theriakskrämer, Bettler, Narren.

§ 2. Für die deutsche Literatur kommen nur diejenigen spanischen Schelmenromane in Betracht, von denen deutsche Übersetzungen oder Bearbeitungen vorliegen; vor allem der erste dieser Gattung, der '*Lazarillo von Tormes*'. Das spanische Original erschien 1554 zu Burgos, in der Folge eine große Reihe weiterer Ausgaben. Der Verfasser ist unbekannt; die lange Zeit geglaubte Annahme, daß Mendoza das Buch geschrieben habe, läßt sich nicht beweisen und ist sehr unwahrscheinlich. Ins Deutsche übersetzt wurde der Roman durch Niclas Ulenhart (Augsburg 1617); beigefügt war eine zweite Gaunergeschichte, die '*Historie von Isaak Winckelfelder und Jobst von der Schneid*', Bearbeitung der Novelle '*Rinconete y Cortadillo*', welche Cervantes 1613 mit elf anderen Novellen zusammen zu Madrid herausgegeben hatte. Während Cervantes in meisterhafter Weise das Leben und Treiben der Gaunerzunft zu Sevilla schildert, hat Ulenhart den Schauplatz nach Prag verlegt und die Handlung und Personen sehr geschickt auf dortige Ortsverhältnisse übertragen; der Vorsteher der Zunft ist hier der „Zuckerbastel“, der auch von Grimmelshausen in der Einleitung zum '*Simplicissimus*' erwähnt wird. Beide deutsche Übersetzungen, einzeln und zusammen, wurden bis ins 18. Jh. noch mehrere Male aufgelegt. Schon zwei Jahre vor dem '*Lazarillo*' war ein anderer Schelmenroman, der 1599 erschienene, innerhalb 6 Jahren in 26 Auflagen in Spanien verbreitete '*Gusman von Alfarache*' des Mateo Alemán durch den bayrischen Geheimschre-

tär Ägidius Albertinus (1560—1620), den man deshalb den „Vater des Schelmenromans“ genannt hat, in Deutschland eingeführt worden; die erste deutsche Ausgabe wurde 1615 in München gedruckt, weitere Ausgaben erfolgten zu München 1616, 1617, 1618, 1622, 1631, Augsburg 1619, Frankfurt 1670. Das deutsche Buch ist nur in seinem ersten Teil eine Bearbeitung des spanischen Originals und der unechten, von Sayavedra verfaßten Fortsetzung desselben; der zweite Teil ist eigene Arbeit des Albertinus, eine moralisch-katechetische und dogmatisch-asketische Abhandlung über Reue und Buße. Der dritte Teil, dessen pseudonymer Verfasser sich Martinus Freudenhold nennt, schildert die Pilgerreise Gusmans nach Jerusalem, seine Abenteuer unter Seeräubern und in fremden Ländern und seine endliche Heimkehr.

Eine weibliche „*Picara*“, die 'Landstörtzerin Justina Dietzin', erschien nach einer italienischen Vorlage 1620 zu Frankfurt a. M., spätere Ausgaben 1626, 1646, 1660, 1688, ein zweiter Teil zuerst 1627. Unter dem Namen des angeblichen Verfassers des spanischen Originalromans Francisco Lopez de Ubeda verbirgt sich der Dominikanermönch Andreas Perez aus Leon.

Verhältnismäßig spät ist Quevedos 'Abenteuerlicher Buscon' (Saragossa 1620) ins Deutsche übertragen worden; der Herausgeber der 1671 zu Frankfurt a. M. erschienenen Übersetzung ist nicht bekannt. Eine nach den Ankündigungen der Meßkataloge von Moscherosch beabsichtigte Ausgabe ist verschollen oder nicht zustande gekommen.

§ 3. Was an diesen Romanen auszusetzen ist und den heutigen Leser schließlich abstumpft und ermüdet, ist das Fehlen von Stimmung und Wärme, der Mangel einer Steigerung der Handlung und einer inneren Entwicklung des Helden. Wir können über den geriebenen Burschen wohl lachen, aber keine menschliche Teilnahme für ihn gewinnen. Mit dem Ausziehen der Kinderschuhe ist für den *Picaro* der Höhepunkt erreicht, auf dieser Stufe bleibt er bis zum Schlusse

stehen; am Ende erscheint er nicht gebessert oder vom Unglück geläutert, sondern nur verschlagener und raffinierter. Eine Andeutung von Charakterentwicklung ist in einigen dieser Romane höchstens dadurch gegeben, daß er als harmloses Kind in die Welt eintritt und nach einer langen Folge aneinandergereihter Abenteuer ziemlich unvorbereitet und unmotiviert sich aus ihr zurückzieht, indem er, ganz im Sinne des weltabgewandten Ideals des Zeitalters der Gegenreformation, Mönch oder Einsiedler wird. Auch die deutschen Bearbeiter haben diese Mängel des spanischen Schelmenromans nicht zu verbessern gesucht; die von ihnen vorgenommenen Änderungen bedeuten vielmehr eine entschiedene Verschlechterung des spanischen Vorbilds, indem durch das Einschieben umfangreicher moralisierender Kapitel und Reisebeschreibungen die Handlung vollständig überwuchert und erdrückt wird. Von einem „deutschen Schelmenroman“ kann daher kaum gesprochen werden. Die Bedeutung dieser deutschen Bearbeitungen liegt auch nicht in ihrem literarischen und künstlerischen Wert, sondern darin, daß sie den Weg bereiteten zu einem in strengem Sinne nicht mehr zu den Schelmenromanen zu rechnenden, aus deutschem Boden erwachsenden, wirklich nationalen Kunstwerk, dem 'Simplizissimus'.

§ 4. Im Vergleiche mit jenen Vorgängern hat man den 'Simplizissimus' mit Recht eine Oase in der Wüste genannt. Aber an ihnen hat der geniale Autodidakt sich gebildet. Die Ichform, den Aufbau, der mit den Kinderjahren des Helden beginnt und seine Erlebnisse in zeitlicher Aufeinanderfolge erzählt, die meisten Motive und sogar eine Anzahl wörtlicher Stellen hat er dem Schelmenromane entnommen, mitunter auch die Schwächen seiner Vorläufer, die Vorliebe für Moralisationen und das Prunken mit Gelehrsamkeit, das sich im seitenlangen Aufzählen von Beispielen aus der Bibel, griechischen, römischen und mittelalterlichen Schriftstellern ausdrückt. Neu ist die Vertiefung des Charakters, die Wärme der Empfindung, die feine psychologische Durch-

bildung der Haupt- und Nebenfiguren, der einheitliche Grundgedanke: die Entwicklung eines Menschen vom Lebensgeuß zur Weltentsagung.

Weniger vertieft und den „Schelmenromanen“ näherstehend erscheinen die in rascher Folge nach dem 'Simplizissimus' entstandenen Romane: die 'Courasche' und der 'Seltsame Springinsfeld'.

§ 5. Sowohl die Schelmenromane wie die Romane Grimmelshausens haben, abgesehen von dem als Aushängeschild viel mißbrauchten Namen „simplizianisch“, wenig Nachahmung gefunden. Bestandteile des „Schelmenromans“ aber finden sich im 17. Jh. in den Schriften Weises, Happels, Riemers und anderer, in den um die Mitte des 18. Jhs. meist unter dem Druckort „Frankfurt und Leipzig“ auftretenden „Abenteuerromanen“ (s. d.), im 19. Jh. von den Romantikern an bis auf unsere Zeit.

H. H. Borchardt *Grimmelshausens Werke* (Berlin o. J.). I. Teil. 'Der abenteuerliche Simplizissimus'. Einleitung. W. Lauser *Der erste Schelmenroman, Lazarillo von Tormes* 1889, 2 1903. R. v. Liliencron *Agidius Albertinus, Lucifers Königreich und Seelengejagd* (DNL. 26). Einleitung. R. v. Payer *Der Schelmenroman*, Österr.-Ung. Revue 1899. C. v. Reinhardt *stötter Agidius Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans*, Jahrb. f. Münchn. Gesch. 1888. H. Rausse *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland* 1908. A. Schneider *Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jhs.* 1898. A. Schultheiß *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachahmungen* 1893. J. Schwing *Literarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland* 1902. K. Stahr *Mendozas 'Lazarillo' und die Bettler- und Schelmenromane der Spanier*, Deutsche Jahrbücher f. Politik u. Lit. 1862. A. Bechtold.

Schicksalstragödie.

A. Begriff. § 1. Der literarhistorische Begriff der Sch. ist deshalb schwer zu umgrenzen, weil die Dramen dieser Gattung nicht aus einem einheitlichen geistesgeschichtlichen Boden gewachsen sind. In der deutschen Sch. haben wir nicht die großen dichterischen Ausdrücke eines deterministischen Denkens vor uns. Die meisten sind Produkte einer bestimmten artistischen Absicht und endlich einer

literarischen Mode. Auch formal sind die sogenannten Sch. nicht einheitlich in ihrer inneren wie äußeren Form. Erst bei den Nachahmern Werners bildet sich im Rhythmus eine gewisse nie strenge Konvention heraus. Neben dem bürgerlichen Trauerspiel steht das historische Drama, das analytische einaktige Schema wechselt mit anderen Formen, und auch stofflich ist eine strenge Einheitlichkeit nicht aufzuweisen, obwohl sich bestimmte Lieblingsmotive oft wiederholen: so der Verwandtenmord. Auch der Versuch, den Moritz Enzinger macht, durch den großen Ordnungsgedanken Nadders literarhistorische, geistesgeschichtliche Zusammenhänge hier aufzudecken, kommt in dem stoffreichen Vortrag nicht zu überzeugender Klarheit (*Das deutsche Schicksaldrama* 1922). Wegen der im Stoff liegenden Schwierigkeit und Unklarheit wird von den Forschern der Begriff selten klar gegeben.

§ 2. Das Wort „Sch.“ findet sich (nach Ausweis des Grimmschen Wörterbuches) in unserer literarhistorischen Bedeutung zuerst bei Gervinus (*Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* ² V, 670 u. ö.). Er versteht darunter die Dramen fatalistischen Charakters, die sich im Anschluß an Tieck, die 'Braut von Messina' und vor allem an Werner im Zeitraum der Freiheitskriege bilden. Müllner und Houwald nennt er als Hauptvertreter. Goedeke führt den Begriff der Schicksaltragödie erst mit Müllner ein, dessen Drama 'Schuld' „die eigentliche Begründerin der sogenannten Sch. wurde, die im Grunde nichts anderes war, als eine auf Verbrechen und Zufall beruhende Mischung von Greueln und Lächerlichkeiten“. Außer den Sch. Müllners und Houwalds führt er (im VIII. Bande 1. Teil ² S. 314, als 3. Abschnitt des § 322) etwa 25 Stücke an, die unter diesem Titel nicht eben streng zusammengefaßt sind. Greuelstücke jeder Art stehen da neben den eigentlichen Schicksalsdramen und ihren Parodien. Die rein stofflich orientierte Definition wirkt sich so aus. Schärfer und für die literarhistorische Begriffsbildung entscheidend gibt der

junge Minor in dem Buch 'Die Schicksaltragödie in ihren Hauptvertretern' (1883) den Begriff. Er versteht im wesentlichen darunter die romantischen und nachromantischen Tragödien, in denen das Schicksal fatalistisch gesehen und benutzt werde. Als Hauptvertreter nennt und charakterisiert er Werner, Müllner und Houwald. Als Vorbereiter nennt er den „romantischen“ Karl Philipp Moritz und den jungen Tieck. Wirksam werde in diesem Kreise auch Schiller durch die 'Braut von Messina'. Nachbildung antiker Tragödien nennt er als Ursprung der seltsamen Form. Die „äußere Versform vierfüßig gereimte Trochäen oder die frei wechselnden jambischen Verse“ wie auch „die Mittel der Stimmungspoesie“ sind ihm Beweise für die Entstehung aus dem Kreise der Romantik. Börnes Behauptung, die Schicksalidee sei „eine Mischung von antiker und romantischer Denkweise“, wird bejaht. Die äußere Wirkung versucht er durch die politische Situation zu erklären, die nach dem Zusammenbruch von 1806 bestand. A. Rosikat suchte in seiner Abhandlung 'Über das Wesen der Sch.' (Progr. Königsberg 1891) den Ursprung der Gattung enger noch als bisher in Zusammenhang zu bringen mit der antiken Tragödie und sieht vor allem die Entwicklung des Begriffs der Sch. gegenüber der Charaktertragödie, den er auf Lenz zurückführte, als Ursache an. Jakob Fath: 'Die Schicksalidee in der deutschen Tragödie' (Diss. Leipzig 1895) sucht ebenfalls vom Gehalt aus als vom Fatalismus das Schicksaldrama zu erklären. Er glaubt die Ursache des fatalistischen Aberglaubens in der religiösen Entartung des endenden 18. Jhs. sehen zu dürfen. Als erster unterscheidet er zwei Formen der Sch.: die bürgerliche und die historische Sch. Vier Jahre später 1899 in seiner Abhandlung 'Zur Geschichte der deutschen Schicksaltragödie und zu Grillparzers Ahnfrau' (Grillp Jb. IX) bot Minor eine eingehende Studie zur Geschichte und Vorgeschichte der Sch. Als Resultat der Untersuchung gibt er (S. 64) folgende zusammenfassende Definition: „Eine Sch. ist diejenige Tra-

die, in welcher das Schicksal als eine personifizierte Macht, die Ereignisse vorbestimmend und tätigbewirkend gedacht ist. Unter diese Definition fallen daher Fluch und Segen, die auf ganzen Geschlechtern lasten und sich erfüllen; Orakel, Gestirne, vordeutende Träume der dunkle Sagen, die sich dadurch als wahr herausstellen, daß sie eintreffen; die Strafe der Untat bis ins späteste Gehele; die Gottheit als leidenschaftliche Nemesis; wunderbare Gebetswirkung und dergleichen mehr.“ Ausgenommen wissen will Minor ausdrücklich die tragische Darstellung verhängnisvoller Kräfte, deren Wirkung vorherbestimmt ist, aber sich „als ganz natürlichen Causalnexus“ begreifen lasse. Nur die schicksalhafte Einwirkung einer jenseitigen Macht persönlichen Charakters gerechtfertigt, ein Drama unter dem Begriff der Sch. einzuordnen. Diese Einschränkung des Fatalismus soll Ibsens „Gespenster“ vor dem Vorwurf, Sch. zu verwerfen, bewahren. Philosophisch wohl kaum haltbar, besteht sie historisch gesehen nach der Definition zu Recht; denn die Sch. im geschichtlichen Sinne läßt das Fatum sich erfüllen nicht durch eine „natürliche“ Zwangsläufigkeit, sondern durch eine Verkettung von zufälligen Begebenheiten, die an sich keinen Zusammenhang notwendiger Art haben. Literaturhistorisch ist also der Begriff der Sch. nicht bestimmt durch den Fatalismus an sich, sondern durch eine ganz bestimmte und enge Art des Fatums.

§ 3. In der Definition Minors wird die charakteristischste Sonderbarkeit der Schicksalstragödie in der Sch. nicht genügend berücksichtigt: das Fatum erhält durch eine Art der Wirkung wie durch das Ziel eines Eingreifens stets etwas Kleinliches und Peinliches. Wir empfinden infolgedessen die Schicksalerfüllung nie als ein großes waltendes Verhängnis, nie als Vorherbestimmung in irgendeinem großen Sinne. Ein schicksalhafter Sonderfall von Vergeltung erscheint so. In keiner Weise erleben wir das tragische Geschick als stellvertretendes Ereignis des Lebenssinnes. Das Schicksal ist nie als Weltgesetz gesehen, sondern

wird für einen besonderen und interessanten Fall in aufsehenerregender Weise bemüht. Allen Sch. haftet etwas Kriminalistisches an. Das Moralische ist übersteigert, wenn überhaupt ein Sinn im Schicksal gesehen ist. Durch diesen Mangel an Größe und Bedeutung unterscheidet sich die Sch. klar von der Tragödie wie der Antike so des Christentums, von der des Sophokles wie des Calderon. Das Kleinliche und Zufällige der Sch. erscheint schließlich in der kausalen Verknüpfung des Fatums mit bestimmten Zeiten, Orten und Dingen. Der Sch. fehlt damit die Möglichkeit einer tragischen Wirkung, die irgendeine erhebende Kraft hätte. Sie ist auflösend und höchstens rührend oder schauerlich.

Fast allen Sch. ist ein Zug von klügelndem, meist moralischem Rationalismus eigen: Die kleinlich berechnende Art, in der es sich erfüllt, läßt das Fatum zwar nicht als einen sinnlosen „Poltergeist“ (mit Herders Wort), aber als einen juristisch rechnenden Intellekt sehen, dem alle Größe abgeht. Das Ende ist die kriminalistische Klügelei der Nemesis bei Müllner, der nicht zufällig selbst ein bedeutenderer Kriminalist als Dichter war. An die Stelle des Geistigen tritt mit Tiecks Wort das Gespenstische, an die Stelle der waltenden Nemesis ein tüfelnder Verstand.

B. Geschichte. § 4. Die Geschichte der Sch. gliedert sich in zwei klar geschiedene Abschnitte: bis zur Romantik erscheint die Sch. in Einzelgebilden, die in keiner bewußten Abhängigkeit voneinander stehen und aus sehr verschiedenartigen Kräften und Absichten sich formen. Eine bewußte literarische Tradition setzt von Werner aus ein. Um 1812 wird sie zu einer literarischen Mode, die eine geraume Zeit das Theater beherrscht. Ein Dichter beendet sie: Grillparzer. Dichterisch bedeutsam wird sie aber nie. Die Sch. ist keine große künstlerische Form geworden, in der sich etwa der Sinn der Romantik stellvertretend-bedeutend offenbart. Die zeitgenössische Kritik und ihre Erklärung der Sch. aus dem Geist der Romantik

kann weder vor einer Prüfung ihrer Genesis noch ihres Gehaltes bestehen.

§ 5. Die ersten Entwürfe und tragischen Fragmente, die das Schicksal im Sinne unserer Definition als eine unentrinnbare transzendente Kausalkette zeigen, finden sich bei Lessing. Es sind das Fragment 'Das Horoskop' und einige „tragische Sujets“, in denen vor allem der Verwandtenmord aus verhängtem Schicksal die tragische Fabel ist. Als Erfüllung eines Orakels oder einer Verwünschung sollten diese Geschehnisse dargestellt werden. Alle diese Entwürfe haben ein Gemeinsames: durch die fatale Verkettung der zufälligen Umstände sollen die Helden jenseits der möglichen Schuld noch leiden und dadurch (wenigstens noch mehr als ohnehin schon) rührend wirken. Die neue Tragödie, um die sich Lessing in dieser und der Folgezeit bemüht, ist wohl kaum je weiter von dem Begriff des Tragischen, den die französische Klassik denkt, entfernt und dem Begriff des rührend Tragischen näher als in diesen Skizzen. Sie gehören in den Zeitraum, in dem der Begriff des Rührend-Tragischen Lessing völlig beherrscht. Er stammt aus dem bürgerlichen Trauerspiel Englands. So erscheint es nicht mehr zufällig, daß der Begründer dieser Gattung, Lillo, in seinem Drama '*Fatal curiosity*' den Stoff benutzt, den später unabhängig voneinander die Dichter der Sch. immer wieder aufgreifen: die Erzählung von den Mordeltern, deren Stammbaum Minor im Grillparzerjahrbuch verfolgt hat. Gerade dieses Trauerspiel wurde von der englischen Kritik als ein typisch bürgerliches Trauerspiel charakterisiert. Vom Begriff des Tragischen aus heißt das: an Stelle der tragischen Erschütterung, wie das heroisch-stoische Trauerspiel sie vermittelte (wobei die Bewunderung der Grundaffekt blieb), erschien hier die tragische Wirkung nicht nur durch einen bürgerlichen Stoff auch in einer anderen Art, eben dem Rührenden. Lessing hat diese neue Art der rührenden Tragik im Zusammenhang mit der neuen englischen Form begriffen und zu fassen versucht. Darin und nicht in der Eroberung

eines neuen Stoffgebietes liegt wenigstens für Deutschland seine entscheidende Wirkung und Bedeutung. Im Begriff des Rührend-Tragischen, wie er in den bürgerlichen Tragödien zuerst verwirklicht wurde, lag ein Anreiz zu einem künstlerischen Fatalismus; denn die tragische Wirkung soll dadurch als Rührung erlebt werden, daß der Mensch über alle seelische und moralische Notwendigkeit hinaus noch leidend erscheint. Es genügt z. B. Lillo nicht, die tragische Entwicklung eines Ehrenmannes zum Verbrecher durch die Macht der Umstände darzustellen; zufällig muß der Ermordete auch noch der eigene Sohn sein. Erst durch diese Zufälligkeit scheint er für Dichter wie Publikum rührend genug, um tragisch zu wirken.

Vom Begriff des Rührend-Tragischen aus begreift nun Lessing vor allem den Wesensunterschied zwischen Frankreich und der Antike. Nachdem er in seiner 'Miß Sara Sampson' eine „Uebersetzung“ des englischen Dramas der neuen Gattung geboten hat, tauchen eine Fülle von Versuchen auf, die Mittel der griechischen Tragödie dem neuen Zweck dienstbar zu machen. Unzweifelhaft ist Lessing der Meinung, durch seinen neuen Begriff des Tragischen die antike Tragödie begriffen zu haben, wenigstens was ihren wesentlichen Zweck angeht: Erweckung tragischer Erschütterung und tragischen Mitleids. Aus diesem Glauben erklärt sich die Übernahme des Orakels und anderer ähnlicher Mittel der Schicksalsbindung wie Fluch und Horoskop.

§ 6. Man hat die Tatsache, daß sich bei Lessing solche Vorformen der Sch. finden, festgestellt, ohne den Versuch zu machen, in seiner Lehre vom Tragischen den Grund zu suchen, wohl weil Minor angab, sich keiner kritischen Äußerung Lessings zu entsinnen, die einen Zusammenhang zwischen der Sch. und der Auffassung der antiken Tragödie durch ihn erkennen ließe. An zwei Stellen hat er diese Auffassung sehr ausdrücklich erkennen lassen: im 'Sophokles'-Fragment (W.W. XIV 261) und in der 'Hamburgischen Dramaturgie' (W.W. X 98): „Die Alten stellten

den Groll der Götter gegen große Personen und Familien auf ihren Bühnen gerne vor. Und was kann in der Tat schrecklicher seyn als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?“ Und noch in seinem kritischen Hauptwerk sucht er einen Hauptteil der tragischen Wirkung in der antiken Tragödie durch die Tatsache oder Fiktion eines transzendenten Verhängnisses zu erklären, wenn er gegenüber einem französischen Drama ausführt: „Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bey der gräßlichen Idee verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sey.“ Die Lehre von der antiken Tragödie als einer Sch. ist also schon von Lessing aufgestellt, wenn auch nicht im absoluten Gegensatz zur Charaktertragödie, deren tragische Wirkung für ihn auch in dem Eindruck des Verhängnisses beruht. Es ist bei ihr wesentlich, daß „uns nichts . . . befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtseyn befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bey kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu seyn glauben“ (W. W. IX 317). — Das Verhängnis bindet also Charakter und Schicksalstragödie, Sophokles und Shakespeare für ihn zusammen als von gleicher, rührend-tragischer Wirkung. Tatsächlich ist auch der Gegensatz Schicksalstragödie und Charaktertragödie in der Geschichte der Sch. niemals bedeutungsvoll geworden. Im Gegenteil: die innige Verbindung der beiden Formen ist charakteristisch.

§ 7. Dieser Gegensatz ist von Minor nachgewiesen als eine Definition J. F. Marmontels und Hugh Blairs. Den Begriff der antiken Tragödie als Sch. konnten also Lenz und Garve, die ihn in

Deutschland zuerst einführen sollen, aus Lessing übernehmen und auch antithetisch weiterführen. Für Lessing selbst aber handelt es sich zunächst um ein rein artistisches Mittel, wenn er den antiken Fatalismus übernimmt. Das Zitat aus der 'Hamb. Dramaturgie' betont ausdrücklich die Freiheit des Menschen, und die Stelle im Sophokles scheint die rein artistische Benutzung sogar in der Antike anzunehmen. Ein weltanschaulicher Ursprung der griechischen Tragik kommt weder in der 'Hamb. Dramaturgie' noch selbst im 'Laokoon' für ihn ernsthaft in Frage. Wie er im Bereich der formal-technischen Fragen bleibt, wenn er Gesetz und Regel sucht, so auch hier. Damit ist ein wichtiger Zug in der Entstehung der Sch. gekennzeichnet: sie entsteht nicht auf Grund einer fatalistischen Weltanschauung, sondern gewinnt ihre ersten Formen durch die Nachahmung der griechischen Tragödie. Und das gilt nicht nur von Lessing. Wenn Schiller sich der Sch. nähert (in der 'Bräut von Messina' vor allem), ist der Wille, das griechische Vorbild in der tragischen Wirkung zu erreichen, maßgebend. Aus artistischen Gründen hat er eine Notwendigkeit übergesellschaftlicher Art nötig. In dieser Zwangslage benutzt er wie Lessing das Orakel und das antike Fatum. Beim '24. Februar' hat Goethe Werner gelobt, weil er „die Triebfeder der griechischen Tragödie: den Fluch . . . sehr zweckmäßig ins Spiel gebracht“ habe (Floek Z. Werners Briefe II 196).

§ 8. Deshalb spricht Werner selbst in seiner Vorrede von der Sch. als von einem „heidnischen Lied“, „vom alten Fluche“. Ihm ist also der Zusammenhang mit der Antike bewußt, und er hat ihn gewollt. 1829 glaubt Tieck als seine besondere und von der allgemeinen Meinung also unterschiedene Auffassung feststellen zu müssen: „Wie sehr dieses Schicksal (im 'Karl von Berneck') von jenem der griechischen Tragödie verschieden war, sah ich auch damals (1792/97) ein, ich wollte aber vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen unterscheiden“ (S. S. IX S. XXXIX). So unwahr-

scheinlich diese nachträgliche Selbstdeutung ist, ebenso sicher scheint, daß sein nächster Freund, daß Wackenroder jedenfalls den Zusammenhang mit dem griechischen Trauerspiel sah. Im Briefe vom Januar 1793 fragt er ihn: „Warum bearbeitest du den ‘Orest in Ritterzeiten’ nicht?“ (v. d. Leyen *Wackenroders Werke u. Briefe* II 190). In der Wiener Zeitschrift ‘Thalia’ 1813 fand Müllners ‘Schuld’ eine rühmende Besprechung, deren Grundgedanke ist, daß Müllner die antike, fatalistische Schicksalidee in unsere Kunst übertragen habe. Als er diese Besprechung 1828 in der Sammlung seiner dramatischen Werke (II 191 ff.) wieder abdruckte, war die Schrift erschienen, die den Unterschied des antiken Fatums und des Schicksals im Sinne des Fatalismus aufdeckte. Er als Mensch wie Künstler anerkannte sie: „Meine Ansichten von dem tragischen Fatum der Alten sind sehr nahe mit denen verwandt, welche mein gelehrter Freund, Heinr. Blümner, in seiner Schrift: ‘Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos’, Leipzig bei Tauchnitz, 1814, vorgetragen hat.“ Er nimmt an, daß er recht verstanden werde, wenn man diesen Begriff kenne: „Es wird mich vor dem Übel, mißverstanden zu werden, gar sehr bewahren, wenn meine Richter dasjenige nachlesen wollen, was in der angeführten Schrift besonders Seite 155 gesagt worden ist.“ Also auch hier eine bewußte Beziehung auf das literarische Vorbild der antiken Tragödie, eine klare Feststellung zugleich des rein artistischen Charakters der Schicksalidee (vgl. besonders die Anm. ebenda S. 206).

§ 9. Der Zusammenhang der Sch. mit der antiken Tragödie, wie das 18. Jh. sie sah, ist also unzweifelhaft. Sie wirkt als künstlerisches Vorbild vom Beginn bis zum Ende, wobei der rein künstlerische Zweck des Fatums immer wieder betont wird. Die Geschichte der Sch. ist nicht wesentlich und allein eine Geschichte des Fatalismus. Artistisch ist der Gebrauch des Fatalistischen auch in dem Drama von Karl Philipp Moritz ‘Blunt’. Stofflich steht das kleine Drama ganz im Kreise der

Sch. Das Motiv der Mordeltern wird abgehandelt, aber nicht von Lillo abhängig. (Die Ausführungen von F. E. Sandbach, *The modern Language Review* XVIII [1923] S. 499 ff. haben mich nicht von einer Abhängigkeit überzeugen können, an die ich aus ähnlichen Gründen früher glaubte.) Entscheidend für den artistischen Charakter ist die Tatsache, daß die erste Fassung (1780 in der ‘Berliner Lit.- und Theaterzeitung’) zwei Schlüsse hat, einen tragischen und einen glücklichen. Der Dichter erreicht das, indem er nach der Vollendung des ersten Schlusses die Phantasie anruft und sie bittet, das Spiel im entscheidenden Augenblick neu beginnen zu lassen: „Und jene Schreckensnacht sei wie ein Traum entflohen.“ So geschieht es denn auch, und alles kommt zu einem guten Ende. Diese Vorwegnahme der „romantischen Ironie“ der Art Tiecks läßt den dunklen Fatalismus der handelnden Personen nicht mehr weltanschaulich ernst nehmen. Andererseits aber sind wir aus dem autobiographischen Roman ‘Anton Reiser’ über die fatalistischen Tendenzen des Dichters so unterrichtet, daß wir in der Ironisierung des Schicksals durch das Zerbrechen der Illusion ein Zugeständnis an das Publikum erblicken müssen. ‘Blunt’ stellt in der Geschichte der Sch. den Augenblick dar, wo aus fatalistischen Anschauungen der neue Begriff des Tragischen belebt wird, so spielerisch das auch noch geschieht. Hier ist der Zusammenhang mit der Antike nicht unmittelbar wirksam. Der Fatalismus wird aus dem Persönlichkeitsgefühl des Sturms und Drangs gespeist. Traum und Ahnung warnen und versuchen. Das Dämonische der menschlichen Seele wirkt sich schicksalbildend aus. Nur durch den Stoff gehört das Drama also in eine Untersuchung der Sch. Es ist zugleich das literarische Zwischengebild von Sturm und Drang und Romantik, wenigstens für dies beschränkte Gebiet.

§ 10. Der Begriff des Tragischen im Sturm und Drang entfaltet sich aus dem starken tragischen Persönlichkeitsgefühl, das zuerst von Hamann in den ‘Sokrati-

schen Denkwürdigkeiten' ausgesprochen und mit dem Begriff des Dämonischen gefaßt war. Die Deutung dieser Tragik, die dem bedeutenden Individuum kraft seines Wesens zukommt, wandelt sich in den Jahrzehnten bis zur Lösung in der 'Iphigenie' verschiedenartig ab. Was künstlerisch fruchtbar wird, ist die Spannung zwischen dämonisch-genialem Individuum und der Welt. Sein Höhepunkt ist die künstlerische Gestaltung des tragischen *Amor fati* vom 'Urfaust' bis zum 'Egmont'. Aus diesem Boden erwächst noch einmal eine Deutung der antiken Tragik, wie sie das Schicksalslied in der 'Iphigenie' gibt. Die Kleinlichkeit und Zufälligkeit des Fatums in der Sch. ist hier überwunden. An die Stelle des psychologischen Charakterdramas tritt eine Wesenstragik, die neue Bezüge zwischen Mensch und Schicksal schafft und also den Zufall der Sch. nicht benötigt. Man will nicht nur rühren, sondern strebt zu einem neuen Begriff des heroisch tragischen Lebens. Erst als dieser heroische Titanismus sich empfindsam auflöst, ist der Mutterboden zu einer neuen Sch. bereitet. Der Uebergang dazu liegt im 'Anton Reiser', wie denn auch der Begriff des Dämonischen im 'Blunt' die innere Zersetzung des Begriffinhalte schon verrät. Einen Zielpunkt dieser Entwicklung fassen wir in dem anarchistischen Subjektivismus des jungen Tieck, wie er ihn im 'William Lovell' und im 'Abdullah' formuliert hat. Vor dem Anspruch des übersteigerten Individualismus verliert alles Geschehen seinen Sinn. Das „Gespensische“ des Schicksals ist 1792 im 'Berneck' in dem Sinn verwirklicht, zu dem 'Lovell' sich bekennt: „Ich fange Zufälle und Begebenheiten auf, ohne zu wissen, was ich mit ihnen tun soll“ (S.S. VI 127). „Wer weiß, was es ist, was uns regelt und regiert, welcher Geist, der außer uns wohnt, und allmächtig und unwiderstehlich in uns hineingreift“ (S.S. VI 350). Tieck versucht, den Fluch und seine mechanische Wirkung dadurch mit dem Charakterfatum zu verbinden, daß er Karl als einen vom Schicksal gezeichneten Charakter, als einen Melancholiker

darstellt. Hamlet und Orest sucht er in diesem Drama zu verbinden, ohne daß aber etwa eine psychologische Zwangsläufigkeit gegenüber dem Fluchschicksal als gleichwertige Kraft erschiene.

§ 11. Wackenroders Formulierung „Orest in Ritterzeiten“ kennzeichnet die Bedeutung des 'Berneck' für die Geschichte der Sch. Hier verquickt sich die antike Sch. des endenden Rationalismus mit der historischen Ritterdramatik der neuen Epoche, die sich im Anschluß an Shakespeare über den 'Götz' entwickelt hatte, während das 'Bild' nach seiner feinsinnigen Analyse (a. a. O. S. 188 ff.) das bürgerliche Trauerspiel des Sturms und Drangs über die 'Stella' in die Nähe der Sch. weiterleitet. „Das Feld des Tragischen und der trüben Melancholie“, von dem er als dem eigentlichen Wirkungskreis des Tieckschen Genius spricht, ist wohl vor allem durch die fatalistischen Züge dieses Dramas bestimmbar. So bekennt der Gattenmörder nach der Tat: „Das Schicksal ist grausam. . . . Das Verhängnis spielt fürchterlich mit dem Glücke der Menschen, Luise. Laß es, es ist nicht anders. . . Wir wollten glücklich sein, aber das grausame Schicksal rief: Nein.“ (S.S. II 291—292.) Haben wir hier auch keine vollendete Sch. wie im 'Berneck' vor uns, als eine Zwischenform ist es für die weltanschauliche Fundierung der Tieckschen Sch. bedeutungsvoll. Die Verknüpfung der Schicksalerfüllung mit bestimmten Requisiten bereitet sich im 'Bild' vor, spielt im 'Berneck' dann schon eine große Rolle, wobei der geschichtliche Ursprung auch dieses Zuges aus dem antiken Drama deutlich wird. Dadurch und durch die Einbeziehung der Landschaft, Zeit und Witterung als Stimmungsmittel wirkt Tieck auf Werner und dadurch auf die späteren Dichter. Die Umwelt wird fast zum Mitspieler, wie Karl bekennt. Die Eroberung der sinnlichen Umwelt als Schicksalatmosphäre wird von nun an ein bezeichnender Zug der Sch.; allerdings zeigt sich die Tendenz dazu aus gleicher Quelle (dem Drama des Sturms und Drangs) wenigstens für die Zeit

schon bei Moritz, ohne aber die Landschaft einzubeziehen.

§ 12. Wirksam wird Tieck unmittelbar zunächst nur auf den Leipziger Dichter Kind, dessen 'Schloß Aklam' 1803 entworfen, 1804 umgearbeitet wurde und 1814 unter dem Titel 'Ministrel' erschien. Zwischen dem Erstling H. v. Kleists 'Die Schrockensteiner' und dem 'Berneck' scheinen Beziehungen zu bestehen, ohne daß diese Beobachtung Meyer-Benfey's aber belegt werden könnte. Bei der schwärmerischen Verehrung Zacharias Werners für Tieck ist eine Kenntnis des 'Berneck' dagegen sicher.

§ 13. Werners Kunst fußt nach eigenem Bekenntnis auf der Schillers und Tiecks. Ein Einfluß von der 'Braut von Messina' aus auf den Dichter des '24. Februar' scheint aber nicht vorzuliegen. Als Dichter der 'Söhne des Tals' bekennt sich Werner zu einem Schicksal, das moralisches Weltgesetz ist. Hier ist er also ganz dem mittleren Schiller verpflichtet. Schon im zweiten Teile aber erscheint es als das Gesetz der geschichtlichen Wandlung ohne eigentlichen moralischen Charakter. Bewußt arbeitet er so auch den ersten Teil um: tragisch ist die Vernichtung der schuldlosen Persönlichkeit durch das Fatum der Geschichte. Dieser von Schleiermacher ihm vermittelte Gedanke erhält unter dem Einfluß vor allem Fichtes eine neue Verbindung mit der Persönlichkeit: jeder Mensch wird als Idee-Individuum in die Welt gesandt, seine geschichtliche Sendung zu erfüllen, sei es als Reformator ('Weihe der Kraft') oder als Gottesgeißel ('Attila'). Tragisch wirkt für ihn die notwendige Spannung zwischen den Forderungen der empirischen Persönlichkeit und der Schicksalaufgabe der Sendung. Mit Ausnahme des '24. Februar' sind auf Grund dieser tragischen Schicksalidee alle seine Werke historisch. Im '24. Februar' haben wir ein bürgerliches Trauerspiel, in dem das alte Thema der Mordeltern scheinbar völlig fatalistisch dargestellt ist. Goethe hat ihm das enge Thema bewußt gegeben und ihm wohl im Gegensatz zu seinen christlichen Mysterien auf das antike Drama verwiesen. Tiecks 'Berneck'

mochte bewußt oder unbewußt mitwirken, daß er das Fluchschicksal nun in enger Verknüpfung mit den Requisiten und der Zeit sich erfüllen ließ. Aber Werner lehrt an keiner Stelle einen Fatalismus, ist im Gegenteil sehr bewußt bemüht, seine Personen für ihre Tat verantwortlich zu machen. Die Erfüllung des Fluches ist ihm die Folge der Verstocktheit der sündigen Menschen. Der Fluch kann sich nur erfüllen, weil die Menschen ihn in ihren Willen aufnehmen. Im Grunde also verwirklichen die Verfluchten ihn selbst. Das artistisch übernommene antike Fluchmotiv wird so von ihm christlich umgedeutet. Da er auch ein Drama des Segens schreiben sollte oder wollte (in der 'Kunigunde' klingt es an), ist der '24. Februar' ein Zeichen seiner Deutung des Schicksals als Tat des Menschen. Die „magische“ schicksalbildende Kraft der menschlichen Seele sollte so in die Erscheinung treten. Bei aller Enge und Kleinlichkeit des Schicksalgedankens ist der '24. Februar' der Höhepunkt der dramatischen Kunst Werners und der Sch. überhaupt. Die strenge und straffe Führung der Handlung, der starke Stimmungsreiz sicherten dem Stück und seinen Kopien oder Nachahmungen stets einen Bühnenerfolg. Künstlerisch ist vor allem die Zeichnung der Charaktere des Vaters und der Mutter bedeutend. Ähnliche Charaktere finden sich in mehreren Sch. der Folgezeit.

§ 14. Zur Theatermode wird die Sch. durch die Arbeiten Müllners, der in bewußter Nachahmung Werners einen '29. Februar' schrieb (1812), ihn aber unter dem Titel 'Wahn' umarbeitete (1816). Im gleichen Jahre vollendete er das Trauerspiel 'Schuld', das von allen bedeutenden Bühnen Deutschlands aufgeführt wurde. Von Müllner ab ist die Sch. in keinem Sinne mehr Ausdruck künstlerischer oder gar geistesgeschichtlicher Kräfte. Müllner selbst betonte immer wieder, daß er nicht Dichter sei und alles Wesentliche seinen Vorgängern verdanke. Er übernimmt die Sch. in der sprachlichen und technischen Form der Romantik, ein geschickter Könnler ohne künstlerische Kräfte und

Absichten. In der Geschichte des Fatalismus ist er nicht durch sein Werk, sondern durch seine Wirkung wichtig, die wohl nur durch die geistige Ermüdung Deutschlands nach den Napoleonischen Kriegen erklärlich ist.

§ 15. Sein Schüler (und späterer Lehrer bei der Übernahme des Sch.-Schemas in die historische Tragödie), Ernst v. Houwald, übernimmt zuerst das Wernersche Schema des kurzen Enthüllungsspiels. Das bedeutendste ist 'Die Heimkehr'. Es ist bezeichnend, daß auch ohne Hineinspielen des Schicksalgedankens die Form der Sch. hier aufgenommen wird. Nur als technischer Theaterkniff, der erprobt ist, wird sie benutzt. Der 'Leuchtturm' ist ein kraftloser Versuch, die Sch. neu zu beleben. 'Fluch und Segen' zeigen schon durch den Titel an, daß hier der Versuch gemacht wird, die Konzeption Werners zu vollenden und den Fiktionscharakter des „Schicksals“ darzulegen. Die Schlußworte erscheinen denn auch fast als eine Paraphrase des Prologs zum '24. Februar'. Die Tragik ist hier am Ende der Entwicklung der Sch. ganz aufgegeben zugunsten der Rührseligkeit, wobei die Verwendung von Kinderrollen eine beliebte Sicherung des Erfolges wird.

§ 16. Noch ein Dichter geriet neben diesen reinen Techniken in die Suggestion der Sch. und ihrer Form: Grillparzer. Seine 'Ahnfrau' gehört literarhistorisch unter diesen Gattungsbegriff, aber da er ein Dichter ist, vermag er ihr Wirkungen abzurufen, die keiner seiner Vorgänger außer Tieck und Werner erreichten. Zu seinen Nachahmern zählt auch der späte Houwald, dessen 'Feinde' (wie Minor aufzeigte) sich in vielen Zügen nach dem Werk Grillparzers richten. Eine geschichtliche Entwicklung macht die Sch. nur bis zu Werner durch. Grillparzer bringt keine wesentlichen neuen Züge hinein.

Unter den kritischen Gegnern der späteren Sch. sind vor allen Börne, Platen und auch Tieck zu nennen.

J. Minor *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern* 1883 Ders. *Das Schicksal-*

drama (DNL. 151) 1884. Ders. *Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie u. zu Grillparzers 'Ahnfrau'*, Grillp.Jb. IX (1899) S. 1—85. A. Rosikat *Über das Wesen der Sch.* Progr. Königsberg 1891/92. J. Fath *Die Schicksalidee in der deutschen Tragödie.* Leipz. Diss. 1895. O. Brahm *Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. der deutschen Sch.*, ArchfLg. IX S. 205—224. M. Enzinger *Das deutsche Schicksaldrama* 1922. P. Hankamer *Z. Werner 'Der 24. Februar'*. Diss. Bonn 1919. Ders. *Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik* 1920.

P. Hankamer.

Schimpfspiel. Der Ausdruck Sch. begegnet bereits im 'Apollonius' des Heinrich von Neustadt (1300). Nur für das 16. Jh. ist er mehrfach belegt. Oberdeutsche Lexikographen wie Josua Maler (1561) und Golius (1582) umschreiben es mit *Ludus* und *Kurzweil*. Liegt darin bereits die Hindeutung auf ein aufführbares Stück voll lustigen Spottes, so bestätigt die Verwendung bei den Dramatikern diese Deutung. Schon Nic. Manuel schreibt (1525) „ein Faßnacht schimpff“; Hans Sachs gibt (1561) den Inhalt des 3. Buches 3. Teil der Folioausgabe an als bestehend in „Kurtzen schimpfspielen“. Wie die Einzelüberschriften ausdrücklich melden, sind das sämtlich Fastnachtspiele, in nichts von den übrigen (auch zeitlich nicht) unterschieden. Die Bezeichnung Sch. hat sich weder zu dieser noch zu anderer Zeit, auch nicht lokal zum Terminus verfestigt, noch überhaupt weitere Verbreitung in Titeln erlangt. Wenn im 17. Jh. Andreas Gryphius den 'Peter Squentz' so benennt, so steht er ganz allein; mag sein, daß er obd. Sprachgebrauch aus seiner Vorlage (Schwenter; Nürnberg) übernahm. Denn die auch von ihm selbst als gattungsgleich empfundenen 'Horribili' und 'Dornrose' bezeichnet er mit dem bedeutungsgleichen Ausdruck „Schertzspiel“. Beabsichtigt war wohl eine Entsprechung für holländ. „Klucht“, als welche die holländ. Übertragung des 'Squentz' (1669) diesen ausdrücklich bezeichnet. Auf solche Weise die derbe heimische Posse von der Komödie als dem Gesellschaftslustspiel abzuheben, findet bei den zeitgenössischen und späteren

Poetikern keine Nachfolge, im Gegenteil bei Morhof direkte Ablehnung.

W. Flemming.

Schlesische Dialektliteratur. § 1. Die früheste Verwendung der schlesischen Mundart im dichterischen Kunstwerk entsprang realistischen Absichten: man wollte den Bauern als solchen charakterisieren. So läßt der Görlitzer Notar und Schulmeister Georgius Göbel in seiner Komödie von der 'Fahrt Jacobs des heiligen Patriarchens' (1586) die drei Hirten im Dialekt seiner Heimat reden, der Löwenberger Arzt Tobias Kober in der '*Idea militis vere Christiani tragoedia*' (1607) den schlesischen Fuhrmann Hans. Das letzte Stück verwendet auch noch andere Mundarten. Diese mundartlichen Episoden sind häufig komisch gehalten, da man das niedere Volk gern als einfältig und unwissend hinstellte. Doch ist dies keineswegs immer der Fall: in des Laubaner Pastors Martin Böhme 'Tragicomoedia vom Holofern und der Judith' (1618) geben die Dialektscenen ein erschütterndes Bild der Leiden der Bauernbevölkerung unter den Greueln des Krieges. Böhme verwendet die Mundart noch in zwei andern im gleichen Jahre veröffentlichten Komödien, vom 'Verlorenen Sohn' (Acolastus) und 'Vom alten und jungen Tobia'. Noch in einem andern Stück, das mundartliche Partien enthält, bildet die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges den Hintergrund, in dem 'Lob- und Freudenfest' für die Errettung Löwenbergs von Chrysostomus Schultze (1634). Ihren Höhepunkt erreicht die ältere Dialektdichtung in des Andreas Gryphius Scherzspiel 'Die geliebte Dornrose' (1660), das zwischen die einzelnen Akte des hd. Gesangsspiels 'Das verliebte Gespenst' eingeschoben ist. Das heut noch frisch und lebendig wirkende Werkchen, eine freie Bearbeitung von Vondels '*Leeuwendalers*', spielt in bäuerlichen Kreisen und ist im Gegensatz zu den andern Dramen des Dichters, in denen sich dem Zeitgeschmack entsprechend überladene Rhetorik breit macht, schlicht und volkstümlich gehalten; bemerkenswert ist die feinsinnige Abstufung

des sprachlichen Ausdrucks nach den Bildungsgrade der einzelnen Personen. Gegen Gryphius treten einige andere Dichter, die den Dialekt gelegentlich verwenden (unter ihnen ist Christian Weis mit seiner 'Beschützten Unschuld' 1671 zu erwähnen), in den Hintergrund; am nächsten kommt ihm noch der Hirschberger Daniel Stoppe (1697—1747) mit einigen Gedichten und einem Namens tagsspiel von 1732. Dann verschwindet die schlesische Mundart auf längere Zeit ganz aus der Kunstdichtung; ein paar Gedichte ungenannter Verfasser aus dem Volke (Huldigungen an Friedrich den Großen und die Königin Luise, Schilderungen aus dem Siebenjährigen Kriege u. a. Gelegenheitsverse) sind fast der ganze Ertrag der Dialektdichtung bis zum Auftreten Holteis. Als Merkwürdigkeit verdienen zwei Sonette in schlesischer Mundart von Christian Jakob Contessa aus Hirschberg (1767—1825) Erwähnung.

§ 2. Der Vater der neueren schlesischen Dialektpoesie ist Karl von Holtei (1798—1880). Seine 'Schlesischen Gedichte' (1830), zu denen ihn das Vorbild Hebels anregte, lenkten zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die schlesische Mundart. Holtei schreibt das sog. Städtergemeinschlesisch, die Sprache der Gegend südlich von Breslau, doch mit starker Hinnegung zum Schriftdeutschen; seine Kenntnis der Mundart, erst in späteren Jahren erworben, ist nicht allzutief. Persönliche Empfindungen und Erlebnisse, meist heiteren Inhalts, wiegen vor. Später hat er nur in einzelnen Lustspielen ('33 Minuten in Grünberg') und Gelegenheitsgedichten sich des Dialekts bedient. Vereinzelt Nachahmer fand Holtei schon früh, doch setzte sich die Sammlung zunächst ziemlich langsam durch; es vergingen 20 Jahre, bis eine zweite Auflage nötig wurde. Dann aber, gegen Ende der fünfziger Jahre, setzt ein neuer Aufschwung der mundartlichen Dichtung ein. Die beiden Hauptrichtungen der Folgezeit schließen sich an M. Heinzel und R. Rößler an. Heinzel (1833—98) leitet eine neue Periode der Lyrik ein;

Formgewandtheit und gemütvoller Heiterkeit zeichnet seine Dichtungen aus ('Vägerle flieg aus' 1875; 'A schlässches Pukettel' 1879 u. a.). 1883 begründete er den Volkskalender 'Der gemittliche Schläsinger'. Heinzels Art wurde weitergebildet durch Philo vom Walde (eigentlich J. Reinelt, 1858—1906). Philo verfolgte ausgesprochen literarische Ziele und schrieb ein eigentümliches Kunstschlesisch, das auch Nichtschlesiern leichtverständlich sein sollte. Neben Gedichten, Erzählungen und (wenig gelungenen) Dramen schuf er in 'Leutenot' (1900) das erste Epos in schlesischer Mundart. An ihn sind A. Lichter und H. Oderwald anzuschließen. — Rößler (1838—83) eroberte der mundartlichen Prosa die Gleichberechtigung, leitete sie aber zugleich in die Bahn der niederen Komik ('Schnoken' 1877 u. a.). Eine Ausnahme macht die Erzählung 'Dore' (1876), die erste schlesische Dorfgeschichte. Durch Rößler kam die flache anekdotenerzählende Humoristik in die schlesische Prosa, die einer künstlerischen Höherentwicklung den Weg versperrte. Seine Art fand zahlreiche Nachahmer. H. Bauch (geb. 1856), H. Kretschmer und M. Waldenburg sind die namhaftesten Vertreter dieser Richtung. Künstlerisch höher stehen R. Sabel (1860—1911) und Marie Oberdieck (geb. 1867) in ihren Gedichten und Erzählungen. Die erste Erzählung scheint im allgemeinen für die Mundart verloren zu sein.

§ 3. Das Drama weist trotz gelegentlicher früherer Versuche erst seit dem Auftreten der Brüder Hauptmann künstlerisch vollwertige Leistungen auf. Gerhart Hauptmann (geb. 1862) verwendet den schlesischen Dialekt als Kunstmittel zur Verstärkung der naturalistischen Wirkung schon 1889 in 'Vor Sonnenaufgang' bei einer Reihe von Personen. 'Die Weber' sind ursprünglich in reinem Gebirgsschlesisch geschrieben ('De Waber' 1892). Auch 'Fuhrmann Henschel' (1898) und 'Rose Bernd' (1903) sind völlig schlesische Dramen; in verschiedenen anderen Stücken vom 'Kollegen Cramp-ton' (1892) bis zur 'Pippa' (1906) be-

dienen sich einzelne Personen der Mundart. Während die meisten genannten Dramen Gerharts trotz der Mundart nicht für Schlesien charakteristisch sind, ist dies bei den beiden Dialektdramen seines Bruders Karl Hauptmann (1858—1921), 'Waldleute' (1896) und 'Ephraims Breite' (1900) in Stoff und Charakteren durchaus der Fall. Von andern Dialektstücken überragt einzig die Bauernkomödie 'Der Dorftyrann' (1906) des Hirschberger Goldschmiedes H. Hoppe (geb. 1865) den hd. Durchschnitt.

A. Lowack *Die Mundart im Drama bis gegen das Ende des 18. Jhs.* (Bresl. VII) 1905. K. Wagner *Schlesiens mundartliche Dichtung von Holtei bis auf die Gegenwart* (Wort und Brauch 14) 1917. G. Werther *Quellen der schles. Mundart bis auf Holtei*, Mittlgn. d. schl. Gesellsch. f. Volkskunde XXVI (1925) S. 152—165. H. Heckel.

Schlesische Schulen. § 1. Bedeutung. Streng genommen, läßt sich der Brauch, von einer 1. und 2. schlesischen Schule zu reden, nicht halten. Denn die schlesische Herkunft schafft zwar persönliche Bekanntschaft, aber keine eigentümlich schlesischen Inhalte. Allerdings sind es Schlesier, die die neue Auffassung und Ausübung der Poesie über Deutschland verbreiten; doch empfinden sie sich bei aller Verehrung für Opitz nicht als geschlossene Schule. Das Eigentümliche beruht im Gegenteil auf der raschen Aufnahme in den andern Landschaften, ohne daß lokale und individuelle Abwandlungen ausblieben. Es handelt sich vielmehr um Stilrichtungen bestimmter Generationen, die, von Schlesiern zuerst gefunden und dort nachgeahmt, die deutsche Literatur überhaupt in ihren Bann ziehen. Als typische Zeitstile gibt es nicht zwei, sondern drei Etappen.

§ 2. Kulturelle und soziale Voraussetzungen. Die Weltanschauung. Die Zentren der Kultur des 17. Jhs. sind die kleinen mitteldeutschen Fürstenhöfe von Thüringen bis Schlesien, denen sich Braunschweig und Brandenburg, Danzig und Königsberg bis Riga und selbst Hamburg anschließen. Ihre Wirksamkeit für eine zeitgemäße deutsche Kultur offenbart sich im Zu-

sammenschluß zur „Fruchtbringenden Gesellschaft“. Die Piasten von Liegnitz, Brieg und Wohlau sind mit den Anhaltinern durch Familienbeziehungen eng verbunden. Seit 1619 (Dohna!) werden Schlesier in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen (bis 1680: 32 Personen), neben den 4 Fürsten (1632 u. 1648) nicht nur deren Räte; fand vielleicht Logau (1648) besonders wegen dieser Eigenschaft Aufnahme, so Opitz (1629) trotz einer energischen Gegenströmung wegen seiner literarischen Bedeutung, ebenso Andreas Gryphius (1662).

Träger der Kultur ist der neu entstandene Beamtenstand des Absolutismus. Meist bürgerlicher Herkunft, geht er durch Gymnasium und Universität, sucht auf Reisen, besonders in Holland und Italien, auch Frankreich, Erweiterung des Gesichtskreises und weltmännische Bildung und tritt so in den Kreis der direkten Hofkultur. Gewandtheit im Auftreten, juristischer Zergliederungssinn, Vielseitigkeit des Wissens, eine Rhetorik voll feierlichen Schwungs und zeremonieller Formalität, dabei als Weltanschauung ein christlich gefärbter Stoizismus gegenüber dem wechselreichen Hofdienst, umschreiben die seelischen und stofflichen Voraussetzungen, aus denen das Schrifttum als ausgesprochene Bildungsliteratur entsteht. Das Bürgertum, das seine materielle wie kulturelle Selbständigkeit während des 16. Jhs. verloren hatte, strebt als Untertan, den Regierenden nachzueifern.

§ 3. Die Etappen des Kunstwillens. In drei Etappen vollzieht sich die Entwicklung der Literatur des 17. Jhs. unter der Führung der Schlesier. Charakteristisch für das gesamte Kunstwillen ist das Suchen nach indirekter Einkleidung, verbildlichender Darstellung, nicht unmittelbarem Ausdruck. Opitz begründet theoretisch und praktisch eine Literatur aus der neuen Seelenhaltung der Epoche. Gewandter Stil, geziert durch viele Metaphern, grammatische und syntaktische Korrektheit des schriftsprachlichen Ausdrucks, zeitgemäße Stoffe aus der höfischen Kultursphäre bis zum

Schäferlichen und christlich-stoischer Gehalt bezeichnen das Kunstwillen der Frühzeit (1620—50). Seit dem Ende des großen Krieges tritt eine neue Generation hervor voll männlicher Gefäßtheit (1650 bis 1680). Ihr Stilideal ist Wucht und Pracht. Häufung der Bilder, Steigerung der seelischen Geladenheit, Gedrungenheit des Satzinhaltes sind die Folge. Die künstlerischen Leistungen eines Andreas Gryphius, doch auch Lohensteins rechtfertigen die Bezeichnung als Hochbarock. An Hofmannswaldaus erotische Lyrik schließt sich die folgende Generation (1680—1710) an. Geblühte Formspielerei schwelgt in Metaphern, während der Gehalt entleert wird. Nur zur höfischen Unterhaltung, als Zeitvertreib in Nebenstunden entstanden, dient noch die Kunst: sie ist „galant“.

§ 4. Die Literaturformen. Die kulturell-soziale Eigenart des Publikums prägt den zur Darstellung benutzten Kunstformen deutlich ihren Stempel auf. Zeremoniellen Prunk stellt die üppig wuchernde Gelegenheitsdichtung dar, die dem Landesherrn und vornehmen Gönnern auch bei geringfügigen Ereignissen ergehenst gespendet wird, in ähnlicher Weise auch Freunden und Gvattern zu Reisen und Promotionen, Geburts- und Ehrentagen, zu Hochzeit, Kindtaufe und Begräbnis. Der gesellschaftlichen Unterhaltung entsprang auch die galante Dichtung der dritten Generation. Während manche sangbare „Ode“ nur in reicherer Strophenform und in korrekter Metrik das Gesellschaftslied (s. d.) fortentwickelt, wird besonders im Sonett, daneben auch in dem großen Gebäude der Pindarischen Ode Gedankendichtung gepflegt, rein als Wortkunst. Das Kirchenlied färbt sich stilistisch zeitgemäß um und geht in die subjektive religiöse Lyrik über. Während das politische Zeitgedicht fehlt, werden moralische Mißstände im Epigramm getroffen. Das Theaterspiel der Gymnasien benutzt die Errungenschaften der Verwandlungsbühne und verkörpert in der neu geschaffenen schlesischen Kunsttragödie das stoische Ethos des Beamtenstandes. Ausgesprochen höfi-

scher Festschmuck, ist dagegen die Oper oft für bestimmte Ereignisse verfaßt. Für die Erziehung der Masse wird in Schlesien nichts produziert. Der Roman dient allein der höfisch-galanten Erziehung.

§ 5. Die Dichter. Um Opitz (1597—1639) gruppieren sich als erste Generation seine etwas jüngeren Landsleute, die als Sendboten die neue Kunst hinaustragen: Georg Gloger (1603 bis 1631), der Paul Fleming und mit ihm Leipzig gewinnt, Andreas Tscherning (1611—59), Prof. Poes. in Rostock, Joh. Peter Titz (1619—89), Prof. am akademischen Gymnasium in Danzig, Christoph Kaldenbach (1613—98), Prof. in Tübingen, Enoch Gläser (1628—68), Prof. in Helmstädt. In der Heimat stehen zu ihm: Andreas Scultetus (dichtet um 1640), Christian Cunrad (1608—71), mit stärkerer persönlicher Eigenart Christoph Köhler (1602—58), Joh. Heermann (1585 bis 1647), Wenzel Scherffer von Scherffenstein (1603—74), Daniel Czepko (1605 bis 1660) und die Dichterin Dorothea Eleonore von Rosenthal (dichtet 1641). — Schon Friedrich von Logau (1604—55) ist innerlich der zweiten Generation zuzurechnen, die weit mannigfachere und ausgeprägtere Persönlichkeiten zeigt. Führend sind Andreas Gryphius (1616—64), Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1618—79), Daniel Casper von Lohenstein (1635—83), Joh. Scheffler (1624—77). Daneben stehen Nicol. Peucker (1620—74), Elisabeth Lenitz (1629—79), Joh. Franck (1618 bis 1677), Hch. Held, Joh. Preuß (1620—96), Martin Jahn (ca. 1620—78), Elias Major d. J. (1625—1706), Karl Ortlöb (1628 bis 1678), Joh. Heinrich Keulisch (1633—98), Martin Hancke (1633—1709), Knorr von Rosenroth (1636—89), Hch. Mühlport (1639—81). — Der Spätzeit gehören an: Hans Afmann von Abschatz (1646—99), Hans von Assig (1650—94), Anselm von Ziegler und Kliphausen (1663 bis 1696), Paul (von) Winckler (1630—86), Christian Gryphius (1649—1706), Joh. Christian Männling (1658—1723), Zacharias Hermann (1643—1716), Joh. Menzer (1658—1734), Christoph Tietze (1641 bis

1703), Caspar Neumann (1648—1715), Samuel Grosser (1664—1736), Quirin Kuhlmann (1651—89), G. Kamper († 1696), Caspar Gärtner, Paul Pfeffer (1651—1735), Georg Kranz. Als Spätlinge schließen sich endlich an: Benjamin Schmolck(e) (1672—1737), Erdmann Neumeister (1671 bis 1756), Gottlieb Stolle (1673—1744), Georg Christian Lehms (1684—1717) und Christian Günther (1695—1723), sowie die Pietisten Christian Friedr. Richter (1676—1711) und K. Hch. von Bogatzky (1690—1774).

§ 6. Ausländische Einflüsse. Da das höfische Leben sich nach dem Auslande richtet, besteht die Bildung der Zeit in Aneignung und Verarbeitung fremder Vorbilder.

Vor allem nimmt die Literatur der ersten und auch der zweiten Generation von Holland, wo meist ein Teil der Studienzeit verbracht wird. Abgesehen von den Fachwissenschaften, besonders der Philologie, wirkt die Vereinigung der stoischen Philosophie mit christlichen Gedanken, wie sie Lipsius lehrte, Heinsius dichtete, daneben auch Gedanken von Grotius und Salmasius. Als Poetiker übt Heinsius den größten Einfluß aus, aber auch als gedankenschwerer Lyriker, während Cats für die idyllische Lyrik, Huijgens für epigrammatische Scharfsinnigkeit das Muster boten. Als Dramatiker überragt Vondel die Versuche Hoofts, doch machen sich daneben auch Bredero, selbst Jan Vos bemerkbar. Nicht minder groß, doch meist schwer faßbar sind die Anregungen durch Hollands zahlreiche Uebersetzungen und Bearbeitungen spanischer Novellen und Dramen, oft erst nach französischen Medien. — Der französische Einfluß selbst ist nicht stark. Ronsard wird von Opitz oft bearbeitet, später als allzu klassizistisch abgelehnt, während man sich (dritte Generation) an die zeitgenössischen galanten Vorbilder hält. Außerdem wurden die heroischen galanten Romane gelegentlich neben Historikern für das Drama benutzt. Bei Andreas Gryphius ist Kenntnis Corneilles vorhanden, er übersetzt Quinaults *'Fantome amoureux'*, ohne sonst deutlicheren

französischen Einfluß zu zeigen. — Von Engländern wurden nur Historiker benutzt. Opitz übersetzt Sidneys *'Arcadia'*, Hofmannswaldau scheint von Drydens Heroiden angeregt zu sein. — Mit Italien verbanden Schlesien Handelsbeziehungen. Guarinos *'Pastor fido'* und manche Opern, vor allem Marino (in der 3. Generation) werden eifrig nachgeahmt. — Merkwürdig sind außerdem die lateinischen Einflüsse, wohingegen das Griechische (Opitz übersetzt *'Antigone'*) beiseite steht; nur die byzantinischen Historiker werden häufig verwendet. Tacitus, auch Horaz und Martial werden benutzt, vor allem aber Seneca ist der Schutzheilige für Philosophie und Drama. Lateinische Verse schmieden wird neben der Kunstrede auf den Schulen gepflegt, im Leben später vor allem für die Gelegenheitsdichtung noch vielfach verwendet. Die neulateinische Poesie (s. d.) lebt und wirkt weiter. Neben Heinsius, Barlaeus, Barclay und Owenus stehen die Jesuiten Balde und Sarbiewski.

§ 7. Die poetischen Theorien. Als Ausdruck der neuen Kultur soll die Poesie belehrend die neue Weltanschauung verkörpern, aber auch ergötzen. Dies durch formale Reinheit wie durch sinnvolle neuartige Einkleidung, nicht also durch direkten Ausdruck des Gefühls. Dies alles setzt ebenso wie das gesellschaftliche Benehmen, der Kanzleistil und das römische Recht, die zeitgemäße Bildung voraus. Der Poetik fällt dabei die praktische Aufgabe zu, die dichterische Technik zu normieren.

In diesem Sinne verfaßte Martin Opitz 1624 sein *'Buch von der deutschen Poeterey'*. Für die allgemeinen Grundsätze (Kap. I—4) begnügt er sich mit Exzerpten aus Julius Caesar Scaliger und Ronsard, mit gelehrten Wissensschnörkeln aus den gebräuchlichen Enzyklopädiën der Zeit (Wower, Caspar Barth). Diese Auswahl, ebenso wie die Zusammenstellungen über die Gattungen (Kap. 5 unter besonderer Benutzung von Heinsius) zeigen gesunden Sinn für das Brauchbare. Für die Zeit war es eine organisatorische Tat, daß dann (Kap. 6)

die Grundregeln für den neuen Barockstil zusammengefaßt, ebenso daß im folgenden Kapitel die modernen Strophenformen in stilgerechten Beispielen durchgeführt wurden: besonders aber deshalb, weil darin als zentrale und wirklich originale Leistung das akzentuierende Versprinzip als der deutschen Sprache entsprechende metrische Norm verkündet wurde. Durch diese Uebereinstimmung von Vers- und Wortakzent wird eine rein auf das gesprochene Wort begründete Poesie gegenüber dem Liedertext (s. d. Art. *Gesellschaftslied*) mit dem dafür genügenden alternierenden Prinzip konstituiert. Die Betonung der Reinheit der Reime und grammatischen Formen unterstützt das Durchdringen einer einheitlichen Schriftsprache, wie sie zu einer abgeschliffenen höfischen Kultur gehört.

Gegenüber der antikisierenden Richtung der Fruchtbringenden Gesellschaft (Schottel quantifizierend) und den revolutionären Neuerern Harsdörffer und Zesen, halten die Schlesier die von Opitz eingeschlagene mittlere Richtung. Buchners, seit 1638 erwähnte, lange nicht gedruckte (1663 und 1665) Poetik und briefliche Auskünfte benutzend, nimmt Tscherning (1658) vorsichtig abwägend Stellung zu den seit den 40er Jahren sich häufenden Poetiken, recht eigentlich als Sachwalter von Opitz, ohne wie der ihm nahestehende J. P. Titz (1642) eine systematische Darstellung zu versuchen; ähnlich wie schon Enoch Hanmanns kommentierte Ausgabe der *'Poeterey'* (1645). Sein Schüler Morhof faßt dies Erbe (1682) systematisch zusammen. Auch für die galante Richtung der dritten Generation wird theoretisch ein Schlesier bahnbrechend, nämlich Benj. Neukirchs Vorwort zu seiner Anthologie (1695).

§ 8. Die Lyrik (allgemein). Die Lyrik der Schlesier hebt sich dadurch von der des übrigen Deutschland ab, daß sie reine Bildungspoesie ist. Da eine bodenständige Volksdichtung fehlte, das Gesellschaftslied auch nur von Sachsen-Thüringen herüberspielte, bildete die Übung neulateinischer Dichterei, wie sie die hochentwickelten Gymnasien pfleg-

ten, den Mutterboden für eine nach holländischem Muster angepflanzte deutsche Dichtung. Wegen dieser Herkunft ist sie prinzipiell auf das gesprochene Wort gestellt. Auch die auf Willen und Kenntnisse gerichtete Art der Produktion erklärt sich hieraus, wie die Arbeit mit Floskel-sammlungen. Natürlich bemühte man sich um Bildungsmäßigkeit eines zeitentsprechenden Gehaltes wie um grammatische und metrische Korrektheit. Reflektierender Gedanklichkeit entsprach die genau geregelte Form des Sonettes, rhetorischer Dialektik die Zweischenklichkeit des Alexandriners. Tatsächlich sind die Schlesier als Vertreter der Wortkunst im 17. Jh. führend gegenüber der Liedhaftigkeit der anderen (auch ost-deutschen) Landschaften, und zwar stellen sie in Opitz das Muster der Frühzeit (sog. 1. schles. Schule), in Hofmannswaldau jenes der Spätzeit (2. schles. Schule).

§ 9. Die sog. 1. schles. Schule (Frühbarock). Die 'Teutschen Poemata' (1624) von Opitz sind das erste umfangreiche Buch nach dem neuen Geschmack des nun kulturtragenden Standes. Metrischer und sprachlicher Laxheit des Gesellschaftsliedes stehen sorgfältig geglättete, flüssige Form, neue „gebildete“ Inhalte gegenüber. Die chansonhaften Lieder, die uns heut am frischesten scheinen, tändeln schäferlich aufgeputzt; gedanklich zugespitzt herrscht das Sonett und die gehaltene Alexandrinerdichtung vor, neben der spitzigen Gedrungenheit des Epigrammes. Auch dem Gelegenheitsgedicht wird der neue Ton zierlicher Würde verliehen. Daß vieles Bearbeitung und Übersetzung (Heinsius, Ronard, Veronica Gambara u. a.) war, schwächte nicht die epochemachende Wirkung. Aus dem kulturellen Bedürfnis der Zeit, nicht aus persönlichster Herzensnot, produzierte Opitz mit Leichtigkeit, auf Grund gesunden Sprachgefühles formgewandt, auswählend und vermittelnd. Folgerichtig schritt sein beweglicher Intellekt über größere Gedichte stoischen Gehaltes (besonders 'Trostgedichte' 1621, 'Lob des Feldbaues', 'Zlatna' 1623) zu be-

schreibenden fort ('Lob des Kriegsgottes' 1627, 'Vielgut' 1629, 'Vesuvius' 1633), um sich schließlich in gelehrter Sammlerarbeit zu verlieren. Doch für alle Arten hatte er entscheidende Muster und das Stilideal der Frühzeit aufgestellt, das zierlicher Korrektheit und nüchterner Gehaltenheit. Erstreckt sich sein Einfluß auch auf ganz Deutschland, so modifizieren ihn doch die anderen Landschaften und Kreise. Die Schlesier, obwohl weit zerstreut über Deutschland, folgen am genauesten. Mit den Gelegenheitsgedichten in Zingrefs Anhang scheinen die beiden Schlesier Balthasar Wesselius und Kaspar Kirchner († 1624) verstummt zu sein. Den Prototyp des korrekten Opitzianers stellt Andreas Tscherning dar, der selbst die ihm als Professor geläufige Antike nur durch das Medium seines berühmten Landsmannes nachahmte. So wenig wie Nüßler wären um ihrer Gelegenheitsgedichte willen Georg Gloger und Martin Christenius zu nennen, hätten sie nicht durch Paul Fleming Leipzig und damit die Quelle des Gesellschaftsliedes in Opitzens Bann gezogen. Hirtengedichte schreiben Enoch Gläser und Christoph Kaldenbach, komponieren auch manches selbst, ähnlich Matthäus Apelles von Löwenstern. Diesem steht Wenzel Scherffer von Scherffenstein nicht nur als Musiker nahe. Er liebt es, seine zahlreichen Gelegenheitsgedichte durch mythologische Gelehrsamkeit aufzuputzen, wie es Andreas Scalteus ziemlich breit beschreibend tut, oder besser durch religiöse Betrachtungen zu heben, was Joh. Peter Titz mitunter wirksam gelang. In ähnlicher Weise zeigt Christian Cunrad Geschick. Christoph Köler übt als Lehrer an einem der wichtigen Gymnasien (Magdalenum in Breslau) nicht nur durch seine männliche Poesie bedeutenden Einfluß. In den Handschriften wirkungslos vergraben blieben die ungewöhnlich echten Liebesgedichte seines Freundes Daniel Czepko, dessen Entwicklung zum Mystiker ihn auch innerlich als den bedeutendsten Opitzianer erscheinen läßt. Als weltlicher Dichter ist Joh. Francke ohne Bedeutung wie auch sein Freund Hch. Held, während

Nicol. Peucker mitunter ganz frisch sein kann. Auch Dorothea Eleon. von Rosenthal (1641 'Poet. Gedanken') opitiert.

§ 10. Die Lyrik des Hochbarocks. Deutlich zeigt sich in der Entwicklung der schlesischen Lyrik seit den 40er Jahren eine zweite Stilrichtung, die der Wucht. Andreas Gryphius ist der Führer. Metrisch mehr an Joh. Heermanns Praxis als an Opitzens Regeln anknüpfend, vermeidet er selbst in der Liebeslyrik alle chansonartige Sangbarkeit, doch auch die intellektuelle Rhetorik der Alexandrinerpaare. Seine grübelnde Seele erringt im Sonett die endliche Klärung, sein tragischer Heroismus füllt die Symphonie der großen pindarischen Ode mit wogenden Rhythmen. Die innere Spannung wälzt mit eruptiver Kraft die Zusammensetzungen seiner „Zentnerworte“. Seine Nachfolger blieben so weit zurück, daß man den Zusammenhang oft übersehen hat. Am deutlichsten ist er bei Lohenstein, der wieder in Männling seinen Epigonen fand: bei seinem Sohne Christian Gryphius, aber auch bei Mühlpfort. Sie zeigen jedoch schon Einflüsse eines späteren Stiles.

§ 11. Die sog. 2. schlesische Schule (Spätbarock). Christian Hofmann von Hofmannswaldau setzt bewußt der klaren Korrektheit seines Gönners Opitz wie der dunklen Wucht seines Freundes Gryphius sein Stilideal geblühter Lieblichkeit entgegen. Große Vers- und Reimgewandtheit sucht dem flüssigen Wohlklang des Italienischen nachzueifern, tote Regelrichtigkeit als pedantisch verabscheuend. Bedeutsame Beiwörter akzentuieren die gleitende Melodik. Da nur das Neue und Wunderbare als poetisch galt, wird die schon gebräuchliche Metaphorik durch Heranziehung von Geruch, Geschmack und Tastsinn nicht immer geschmackvoll erweitert. Neben neu übernommenen und erfundenen Strophenformen wird von Hofmannswaldau (nach Drayton) der Heldenbrief eingeführt als reflektierend zergliedernde Darstellung (100 Verse) neben dem stets pointierten Liebeslied. Zugleich wandelt sich der Gehalt: an Stelle des Stoizismus

tritt weltfroher Sinnengenuss. Während Abschatz männliches Maß und Assig adlige Haltung zeigt, hat der Trott der „galanten“ Poeten (s. d.) oft ins Gemeine und Geschmacklose übertrieben. Ihrem Führer Benjamin Neukirch ist manch munteres Liebesgedicht voll wohlthuender Grazie gelungen, und Christian Günther hat recht, mehr ihm als Stolle oder Schmolck zu folgen. Mit ihm endet Schlesiens Rolle, ja eigentlich die Lyrik des 17. Jhs. 'Der schlesische Helicon' (1699 und 1700) hatte nur unbedeutende Epigonen vereint (Casp. Gärtner, G. Kamper, Georg Krantz), während Neukirchs Anthologie (1695) noch einmal die überprinzipielle Wirkung dargetan hatte. Der Weg der schlesischen Lyrik war konsequent. Was Opitz als reine Wortkunst begonnen, hatte Gryphius durch innere Wucht, Lohenstein durch äußere Pracht fortgesetzt. Hofmannswaldaus Melodik und Metaphorik war nur auf diesem Wege fortgeschritten; sein Gefolge ging oft bis ans Ende, wo die Ganzheit des Gedichtes durch das Selbstzweck gewordene Einzelwort zersprengt wurde.

§ 12. Das Kirchenlied. Die geistliche Dichtung wird eifrig gepflegt und hat quantitativ wie qualitativ bedeutende Leistungen aufzuweisen. Während das Kirchenlied (s. d.) des 16. Jhs. das Bekenntnis der Gemeinde darstellte, drückt es nun subjektive Stimmung aus. Kampfstimmung und Glaubenstrotz weicht gefühlvoller Betrachtung, hingebender Versenkung, weicher Leidenseligkeit, die sich bis zur mystischen Ekstase steigern kann. Die lebhaft ergänzten Gesangbücher (s. d.) zeigen natürlich besonders den Zuwachs an Kirchenliedern, die oft auf die alten Melodien gedichtet werden. Innigkeit und Wärme des Gefühls wie Volkstümlichkeit der Einkleidung bleiben noch lange erhalten. Die Tradition trägt viele kleine Talente (Kinner, Ortlob, Keulisch, Gerlach, Hancke usw.). Bedeutender als David von Scheinitz (1606—67) oder David Behme (1605—57) ist von der ältesten Generation Johannes Heermann (1585 bis 1647). Wärme und Unmittelbarkeit des Gefühls, Einfachheit und Schwung

des Ausdrucks sind durch die Einführung der neuen Metrik und kunstvollere Strophenformen nicht geschwächt. Auch der echte Gehalt bei Apelles von Löwenstern (1594—1648) setzt sich in schöne leichte Sprache um. Der schwere Ton von Joh. Francks (1618—77) wehmütigen Sterbeliedern, die Fülle und Gewandtheit seiner fließenden Sprache, Bilder und Antithesen entspricht dem Stilideal der zweiten Generation. Die Andacht versenkt sich in sich selbst, mystische Einschlüge werden deutlich.

Auch die Spätzeit füllt noch die Gesangbücher nach, in die ja auch einiges von Opitz und Gryphius drang, und bringt in Benj. Schmolck (1672—1737) und Erdmann Neumeister (1671—1756) achtbare Leistungen hervor.

§ 13. Die geistliche Lyrik. Wie neben das Gesellschaftslied die Wortpoesie, so tritt neben das Kirchenlied die geistliche Dichtung, in der sich das religiöse Einzelerlebnis individuellen Ausdruck verschafft. — Der stark vordringende Kryptokalvinismus unterstützte wohl die Psalmendichtung, die neben der Paraphrase nun besonders einzelne Themen zu reflektierender Betrachtung herausgriff. Seit der Übertragung (1621) des Lobgesanges Christi von Heinsius wird Opitz auch auf diesem Gebiet Anreger. Wie die vielfachen Auflagen (seit 1624) beweisen, haben seine auf die französisch-reformierten Psalmenmelodien gereimten Sonntagsepisteln und Psalmen praktischen Zwecken gedient. Mehr als die Übertragung der Klagelieder Jeremiä (1626) wirkte die des Hohenliedes (1627) stilistisch fort. 1638 teilte er seine geistlichen Gedichte in einem seitdem noch vermehrten dicken Band mit. Jeder Dichter pflegt von nun an eine eigene Abteilung religiöser Lyrik an den Anfang seiner Sammlung zu stellen. Eigenstes persönliches Ringen findet sich bei Andreas Gryphius und Christian Günther. Weniger durch seine poetischen Leistungen (1633 'Bethgesängen') als durch die Verbreitung von Jacob Böhmes Theosophie wirkte Abraham von Franckenberg. Dichterisch bedeutsamer ist der von ihm an-

geregte Czepko, dessen Neigung zu epigrammatischer Formulierung dem 'Cherubinischen Wandersmann' (1657, Titel so 1674) Joh. Schefflers vorangeht. Späher steht Angelus Silesius durch die schmelzende Ekstase seiner 'Heiligen Seelenlust' (1657), die bei Quirin Kuhlmann neben manchem Poetischen zu Metaphernreihung und verstiegener Theosophie ('Kühlsalter' 1685) entartet. Wie Knorr von Rosenroth treten diese meist zur katholischen Kirche über. Daß am Ende auch der Pietismus (s. d.) zwei Sänger in Chr. Ferd. Richter und K. Hch. v. Bogatzky fand, nimmt nicht wunder.

§ 14. Die Tragödie. Eine Tragödie heroischen Stiles ist die alleinige Schöpfung der Schlesier. Sie wird von den Gymnasien getragen. Mit den Mitteln der Kulissenverwandlung ausgestattet, werden diese Stücke von der protestantischen Schulbühne als Verkörperung der Weltanschauung des Beamtenstandes vor einem entsprechend gebildeten Publikum gespielt, zu dem auch die kleinen Höfe zu rechnen sind. Die eigentliche Blüte fällt zwischen 1650—80. Das literarische Vorbild ist Seneca, den Opitz durch seine Übertragung der 'Trojanerinnen' (1625) einführte. Die 'Antigone' (Opitz 1636) eröffnete das Märtyrerdrama. Mehr noch als seine dem Heinsius entnommenen theoretischen Ausführungen in der 'Poeterey' wirkte die holländische Bühne direkt, die Stücke Vondels (Gryphius übersetzt 'Die Gibeoniter') auf dem Amsterdamer Theater. Die Rivalität mit dem gegenreformatorischen Vorstoß der Jesuitenschulen auch auf dem Gebiet des prunkvoll ausgestatteten Theaterstückes gab den äußeren Anstoß zum Verlassen des schlichten lateinischen Schuldialogs. Kaldenbachs 'Babylonischer Ofen' (1646) zeigt schon Einflüsse; Gryphius übersetzt Caussins 'Felicitas', die Oper sog schließlich in dem letzten Jahrzehnt des 17. Jhs. alles Interesse an sich und ließ Drama und Schulbühne wieder zu internem Schulakt verkümmern.

Aus eigenem tragischen Erleben heraus

schaft Andreas Gryphius zur moralischen Erziehung eine deutsche Tragödie. Stoische Bewahrung und Bewährung des Ich im Unrecht und Leid gegenüber der Unbeständigkeit des Lebens liefert immer wieder den Gehalt, wählt Stoffe aus, in denen eines hochgeborenen Helden tiefer Fall und blutiges Martyrium verherrlicht wird. Der Mann stirbt für sein Recht: 'Leo Armenius' (1650) und 'Carl Stuart' (1657) für die Legitimität ihrer Herrscherwürde, 'Papinian' für seine Wahrhaftigkeit, die Frau für ihre Keuschheit ('Catharina von Georgien' 1657). Bewegt wird die Handlung nur durch den Gegenspieler. Gemeinsam mit den Holländern und Jesuiten wird das Stück in fünf Akte (Abhandlungen) mit Einzelauftritten eingeteilt, die durch „Reyen“ getrennt werden, die entweder ein schlichtes Strophienlied oder ein kunstvoller pindarischer Odengesang oder aber ein allegorisches Singspiel sind. Die Stoffe werden nicht allein der vergangenen Profangeschichte (Papinian 212, Leo 820) entnommen, sondern auch historischen Ereignissen der Gegenwart (Catharina 1624, Carl Stuart 1648, Cardenio 1657). Häufiger Dekorationswechsel, Geister- und Zauberspuk verbunden mit Licht- und Lärmeffekten, gelegentliche Musik, höfische Prunkentfaltung und allerlei Grausiges sorgen für Belebung. Langhinrauschende Rhetorik in Monologen und Reden wechselt mit stichomythischem Streitgespräch und gelegentlichen Ensemblesätzen. Zur Steigerung und Verdeutlichung dient das Prinzip der Gegensätzlichkeit, sei es als Antithese im Sprachstil, Kontrastfigur oder jähler Szenenwechsel sowie überraschender Feuereffekt. Wegen der Unentwegtheit des Helden muß die Intrige die Handlung vorwärts bringen. Nur im 'Cardenio' sucht Gryphius eine innerliche Wandlung vorzuführen.

Auf diesem Wege geht Lohenstein insofern weiter, als er gemischte Charaktere bevorzugt, und zwar besonders als Gegenspieler ('Ibrahim Sultan', 'Ibrahim Bassa'). Vor allem führt er an Senecas Machtweiber anknüpfend die bestricken-

de Buhlerin ein, die er durch heroische Selbstbehauptung im Tode steigert ('Agrippina', 'Epicharis', 'Cleopatra'). Nicht ethischer Gehalt bedingt seine Konzeption, ihn reizt der Wirbel dunkler Leidenschaften, deren verhängnisvolle Folgen er dem Publikum abschreckend ausmalt. Ebenso wie seine Charaktere ungestüm und aktiv werden, wird die Handlung rascher, wechselreicher, steigern sich szenische und sprachliche Mittel bis zum Krassen. Dagegen bleibt der Umkreis der Stoffe und Quellen, aber auch der äußere Bau des Dramas derselbe.

Auch Hallmann ändert daran nichts Wesentliches, nur daß bei vorwiegend rhetorischer Begabung sich alles zu spät barocker Überladenheit auswächst. Sein Drang, alles sichtbar vorzuführen, verschmäht Unbedeutendes nicht. Ergänzend tritt das lebende Bild während der Szene, erweiternd der Reyen im Zwischenakt als mythologisches Singspiel dazu. Weil er zudem gar zu stark mit Kontrastscenen arbeitet, stehen die Situationen isoliert nebeneinander als rhetorische und theatralische Prunkstücke. Der Mensch erliegt der absoluten Übermacht des Schicksals, das oft direkt als Gott dargestellt wird. Unter dem Einfluß der Oper wird die Nebenhandlung ausgeweitet und mit Eifersucht, Verkleidung, sexueller Entblößung, Notzucht, Beilager und endlich Verwechslung, auch Schäferlichkeit und Musik aufgeputzt. Zu den grausig-schaurigen Effekten gesellen sich komische, die schließlich zu ganzen Zwischenspielen in der Art der Wanderbühne führen. Durch das spätbarocke Jesuitenstück wird dieser Übergang vom Tyrannenstück ('Mauritius' 1662, 'Theoderich' 1665, 'Antiochus' 1684, 'Catharina' 1684) und Märtyrerstück ('Sophia' 1671, 'Marianne' 1670) zum bloßen Theaterstück (nach 1684) und dieses endlich zur Oper.

In zunehmendem Maße drängt sich statt der dichterischen Konzeption ein äußerer höfischer Anlaß bei der Entstehung von Dramen vor. Geschmacklos berührt es, daß Lohensteins letztes Werk so blutrünstige Handlung als Festspiel

für die kaiserliche Hochzeit vorführt. Da war die Annäherung an die Oper mit glücklichem Ende geeigneter, wie sie Anselm von Zieglers Bearbeitung des 'Heraclius' bietet (1687, dann der 'Asiatischen Banise' im 3. Buch als Hochzeitsstück eingefügt).

Auch Haugwitz wendet gegen seine Quelle (Zesen-Scuderys Roman, wonach auch Lohenstein) seinen 'Soliman' (1684) zu gutem Ende, während er die 'Maria Stuart' (1684) ganz nach Gryphs Vorbild ('Carl Stuart') tragisch beschließt. Beide Stücke sind auch im Wortlaut aus seinem großen Vorgänger kompiliert, nur Zeichen der Begeisterung eines Dilettanten. Nicht viel besser haben wohl viele verlorene oder noch unentdeckte Schuldramen ausgesehen, denen auch Ephraim Hermanns 'Güldenes Vließ' (1676) beizuzählen ist, während Benjamin Knoblochs 'Regierkunst' (1666 nach Gilet) noch enger schulmäßig gehalten ist.

§ 15. Oper und Komödie. Nur ein kleiner Schritt führt vom spätbarocken Festspiel zur Oper (s. d.). Diese diente ganz dem prunkvollen Hoffest als Höhepunkt. Bereits Opitz war mit der erweiterten Bearbeitung von Rinuccinis 'Daphne' (1627) vorangegangen. Den Schritt vom Schäferlichen zum Heroischen vollzog er selbst, als er auf Drängen von Heinrich Schütz (1629—35) Andrea Salvadoris 'Judith' (aufgef. Florenz 1626) in sorgfältig abgestufte deutsche Maße goß. Die auf dieselbe Weise angeregte Bearbeitung von Monteverdis 'Orpheus' durch Buchner (1638) wurde durch die Einführung von Daktylen bedeutsam. Unter Opitzens Eindruck entstand Czepkos 'Pierie' (1636), während seine 'Auferweckung Lazari' ein Oratorium (s. d.) ist, wie auch Knorr von Rosenroths 'Vermählung Christi mit der Seele' (1684). Dessen *Conjugium Phoebi et Palladis* (1674) verwebt alchemistische Bilder zu einem Festspiel. Tschernings 'Judith' (1645) ist nur als Beispiel für die Verbreiterung eines Operntextes (Opitz) zum Schauspiel erwähnenswert. — Es läßt sich eine leichtere Singspielart unterscheiden, wie sie Wilh. Cronpuschs 'Jauchzender Cupido' (1669),

dichterisch am wertvollsten Gryphs 'Majuma' (1653) zeigen. Hallmanns drei Schäferspiele ('Adonis', 'Urania', 'Lionato') gehören ebenso hierher, wie die 'Flora' (1684) von Haugwitz (nach einem frz. Ballett). Daneben steht die große Prunkoper, von der Art wie Gryphs 'Piasus', der auch Hallmanns beide allegorische Festspiele ('Leuenherz' 1669 und 'Salomon' 1704) zuzurechnen sind. Dagegen sind dessen 'Adelheid' und 'Heraclius' nur direkte Übersetzungen aus dem Italienischen. Nicht gleichzusetzen ist dem die Übertragung des 'Schwärmenden Schäfers' (nach Quinault) durch Gryphius. Ist sie doch aus didaktisch-satirischer Absicht gegen die Hohlheit der Schäferei entsprungen und zudem mit dem reizenden Zwischenspiel 'Die verliebte Dornrose' ausgestattet. Ist darin zwar weder das Motiv noch die Verwendung des schlesischen Dialektes erstmalig, so gehört es doch zu den wenigen Komödien der Schlesier und bildet mit dem 'Peter Squentz' zusammen die einzigen gelungenen. Denn hier stört die satirische Tendenz (gegen die Meistersingerspiele) nicht den Humor, der vor der Kultursatire des 'Horribilicribrifax' (1648) nicht recht hat aufkommen können. Die Leistung des Dichters läßt sich erst recht ermessen gegenüber seiner jugendlichen Übersetzung 'Saugamme' ('La balia' von Razzi). Die holländische Klucht wirkte erlösend von terenzianischem Akademikertum; aber nicht nur in Schlesien, auch in ganz Deutschland fand sich kein ebenbürtiger Nachfolger.

§ 16. Didaktik. Da das schlesische Bürgertum keine kulturelle Tradition besaß, erben keine älteren volkstümlichen Gattungen fort; aber es bewußt zur neuen Kultur zu erziehen, wird nicht angestrebt. Am ehesten könnte man Scherffers (1640) Bearbeitung von Dedekinds 'Grobianus und Grobiana' (nach der 2. erweiterten Auflage 1554) so deuten wegen ihrer Derbheiten. Aber weder bestätigen das die zahlreichen Erweiterungen noch das sorgfältige Alexandrinerengewand. Paul Wincklers Schilderung der verkommenen Landjunker läßt diese Satire vielmehr den

Streitschriften für die neue Hofkultur einreihen.

Von religiöser Literatur wird von Opitz nicht allein das jesuitische *'Manuale contraversiarum'* (1629) übertragen, sondern auch des Hugo Grotius 'Wahrheit der christlichen Religion'. Scherffers (1662) Verdeutschung der *'Pia desideria'* des Herm. Hugo wahrt die Versform. Sprachschöpferische Leistungen weist vor allem die mystische Prosa auf: Jacob Böhme, Abraham von Franckenberg und Czepko, aus dessen Handschriften leider nur die 'Rede aus dem Grabe' von Andreas Gryphius zum Druck (1663) gebracht wurde. Posthum erschienen auch Hofmannswaldaus 'Redeübungen' (1702).

§ 17. Das Epigramm. Unvolkstümlich und nur teilweise didaktisch ist die ausgedehnte Epigrammatik der Schlesier. Wieder geht Opitz voran, nur dadurch neuernd, daß er den Brauch der Neulateiner ins Deutsche überträgt. Scalligers Theorie unterstützt er durch eigene Beispiele. Während er schon 1624 sie unter die Gedichte zur Abwechslung verstreut, treten sie später als gesonderte Abteilung auf, 1639 gibt er eine besondere Blumenlese heraus. Wie hinsichtlich der Form (Alexandrinier-Reimpaare, oft 4zeilig), gibt er auch für die Quellen Richtung an. Neben anderen Neulateinern wird vor allem Owenus geplündert, von dem Titz (1643) ein Florilegium herausgab. Neben Martial wird einiges aus der griechischen Anthologie Cüchlers benutzt. Loredano regt Hofmannswaldau (1663) an. Vom Orientalischen bringen Tschernings (1641) 'Centuria aus dem Araber Ali' und Olearius (1654) 'Persianisches Rosenthal' des Persers Sadi Kunde. Sogar aus dem Polnischen des Jan Kochanowski übersetzt Scherffer (1652). Da knappe strenge Form und wichtiger Gehalt, Verstand und Erfindung, Kontrast und Überraschung sich verbanden, war die Epigrammatik besonders beliebt. Sie wurde für persönliches Kompliment wie Typensatire benutzt, doch auch die religiöse Reflexion bediente sich ihrer zur Formulierung. Andreas Gryphs (1643) 1. Buch Epigramme beginnt, bei Czepko (1655) schon

ist der mystische Gehalt deutlich: ihm folgt nicht allein Joh. Scherffers (1657) 'Cherubinischer Wandersmann', sondern besonders zahlreich Quirin Kuhlmann (seit 1668). Als wappendeutendes Symbol wie Lebensregel findet es sich bei Matth. Appelles von Löwenstern wie Paul Winckler (1685 '8000 gute Gedanken'), sogar als Rätsel bei Scherffer, während Christ. Gryphius eine Schulkomödie darauf baut.

§ 18. Epos. Wenn sie Opitz auch von der traditionellen Hochschätzung des Epos als der vornehmsten Gattung nicht freimachte, so erkannte sein gesunder Sinn doch, daß seine Zeit es nicht würde pflegen können. Er bog daher in das längere Gedanken- ('Trostgedicht' 1623 und 'Zlatna' 1623) oder ins Lehrgedicht ('Vesuvius' 1633, 'Vielzeit' 1620) ab oder in die idyllische Schäferie ('Hercynie' 1630), einer Mischform von Prosa und Verseinlagen nach dem Vorbild von Sidneys *'Arcadia'*, die er 1629 übertragen hatte. Diese Enthaltung ist um so bemerkenswerter, als er sich trotz italienischer und neulateinischer Vorbilder sogar gegen die heimische Tradition stellt. Denn Gymnasium wie Universität forderten zu Übungen in dieser Richtung auf. Zur Feier des Weihnachtsfestes wurden nicht nur lange Lobgesänge nach Heinsius' Vorbild (1616, übersetzt von Opitz 1621) gedichtet, Ferd. Scultetus' (1626) und Andreas Gryphius' (1633—34) Behandlungen des Herodesstoffes sind Beispiele für solch episches Mosaik aus Zeilen besonders von Statius', *'Thebais'*, Lucans *'Pharsalia'* neben Ovid und Vergil, während Tscherning nach Barläus (1642) zu einer breiten lyrisch-reflektierenden Elegie 'Rahel' ausweicht. Aus solchem lateinischen Brauch erklären sich wohl Joh. Francks 'Susanna' und Titz' 'Lucretia'. Einen zeitgeschichtlichen Stoff behandelt einzig Scherffer (1665) in der Bearbeitung des lateinischen Carmen von der Pitschnischen Schlacht. Czepkos Schäferepos 'Coridon und Phyllis' blieb in der Handschrift vergraben. Benj. Neukirch übertrug schließlich (1727—39) Fénelons 'Telemach' in deutsche Alexandriner.

§ 19. Roman. Lust am Fabulieren und die Gabe des Erzählens fehlten den Schlesiern dieser Zeit. Der Roman hat stets als höfisches Bildungsmittel belehrenden Zweck. Gleich Opitz hatte durch die Übersetzung von Barclays 'Argenis' (1626 und 1631) diesen Weg gewiesen. Enzyklopädische Gelehrsamkeit schwellt Lohensteins 'Arminius' (1683), sprengt den romanhaften Rahmen um Paul Wincklers (1696) 'Edelmann'; schriftstellerisch gelungen ist nur Anselm Zieglers (1688) 'Asiatische Banise', deren Handlung durch die Mittel der Kunsttragödie spannend gemacht wird, während ihr das ethnographische Interesse nur buntes Kostüm gibt. Heroisch behaupten die beiden Liebenden stoisch ihre Würde in allen effektvollen Situationen und Gefahren eines Lohensteinischen Dramas. Durch Reden, Briefe, Arien und das Schauspiel 'Heraclius' zur Feier des glücklichen Endes werden Musterbeispiele im neuen Stile der galanten Spätzeit gegeben, so daß dieser Sensationsroman in Stil, Inhalt wie Gehalt eine Enzyklopädie der Bildung für die gerade einsetzende neue kulturelle Etappe liefert. Diese klingt aus in der traditionellen Make eines Georg Christian Lehms, dessen Lebens- und Heldengeschichten alttestamentliche Heroinnen behandeln (1707 bis 1713 'Michal', 'Thamar', 'Esther').

Wichtige, bei Goedeke nicht verzeichnete Literatur: A. *Reifferscheid *Quellen zur Gesch. d. geistg. Lebens in Dtschl. währ. d. 17. Jhs.* 1889. E. Heilborn *Der Wortschatz d. sog. 1. schles. Dichterschule.* Diss. Berl. 1890. Für Opitz: K. H. Wels Euph. XXI (1914) S. 86; Rubensohn Euph. II (1895) S. 57 u. VI (1899) S. 24, 221. Anton Mayer Euph. XVIII (1911) S. 754 u. XX (1913) S. 31. E. Stemplinger Njbb. XV (1905) S. 334. G. Witkowski NDL. XXIX 1902. G. Baesecke *Die Sprache der Op. Ged. 1624 u.* 25. Diss. Göttg. 1895. P. Neuenheuser *Op.s Behandlg. d. Natur.* Diss. Bonn 1904. Fr. Gundolf *Opitz* 1923. H. H. Borchardt *August Buchner* 1919. K. Th. Strasser *D. junge Czepko.* Diss. Göttg. 1912. V. Mannheim *Die Lyrik d. A. Gryphius* 1904; Euph. XI (1904) S. 406 u. 705. E. Gneirich *A. Gryph. u. s. Herodessephen.* (Bresl. Blr. II) 1906. W. Flemming *A. Gryph. u. d. Bühne* 1921; Euph. XXV (1924) S. 662.

L. G. Wysocki *A. Gryph. et la tragédie allemande* 1893. P. Stachel *Seneca u. d. dt. Renaissancedrama* (Pal. XLVI) 1907. W. Harring *A. Gryph. u. d. Drama der Jesuiten* (Hermaea V) 1907. Joh. Klewitz *D. Natur i d. Ged. Christ. Günthers.* Diss. Jena 1910. W. Richter *Liebeskampf u. Schaubühne* (Pal. LXXXVIII) 1910. K. Kolitz *Hallmanns Dramen* 1911. B. Hübner *Haugwitz.* Progr. Trarbach 1885 u. Neuwied 1893. C. Hitzeroth *Joh. Heermann* 1907. J. Ettlinger *Chr. Hofmann v. Hofmannswaldau* 1891. P. Hempel *D. Kunst Fr. v. Logaus* (Pal. CXXX) 1917. W. Muris *Technik u. Sprache i. d. Trsp. Lohensteins.* Diss. Greifsw. 1911. Wilh. Dorn *Benj. Neukirch* (Lith. Forsch. IV) 1897. R. Nicolai *Benj. Schmolck.* Diss. Lpz. 1909. H. H. Borchardt *A. Tscherening* 1912. W. v. d. Briele *Paul Winckler.* Diss. Rost. 1920. G. Müller *Gesch. d. dt. Liedes* 1925. K. Viëtor *Gesch. d. dt. Ode* 1923. W. Flemming *Gesch. d. dt. Dramas im 17. Jh.* 1928. H. Meinhardt *Ideen, Stoffe und Motive im schles. Kunstdrama.* Diss. Rostock 1926. A. Hübscher *Euph.* XXIV (1922) S. 1, 259, 517, 759. R. Ibel *ZidPh.* LI (1926) S. 432.

W. Flemming.

Schlüsselroman. — Romane, die unter der Verkleidung erdichteter Namen wirkliche Personen und Zustände schildern. Die Deutung, der „Schlüssel“, wird mitunter als Anhang oder besonders gedruckt. Der erste deutsche Roman dieser Art ist der 'Teuerdank' (1517). Er enthält eine Art Lebensbeschreibung des Kaisers Maximilian, von diesem selbst entworfen und unter seiner Beihilfe durch Siegmund von Dietrichstein, Max Treizsaurwein und als letztem Redaktor, der zugleich als Verfasser zeichnete, Melchior Pfintzing ausgeführt. Der Roman berichtet von der Brautfahrt des Helden, der dabei eine Fülle von Jagd-, Kriegs- und Turnierabenteuern zu bestehen hat. Die wenigen historischen Persönlichkeiten, Karl und Maria von Burgund sowie Maximilian, die darin leben, werden unter erdichteten Namen sorgfältig verdeckt. Vor allem wird die Verhüllung durch eine Reihe von allegorischen Gestalten bewirkt, die ebenfalls Hauptrollen spielen. Den dürrtigen „Schlüssel“ bringt Pfintzing in der ersten Auflage und Sebastian Franck in seiner 'Chronik' (1539). Dieser Roman steht aber im deutschen Schrifttum vereinzelt.

In M o d e kamen die Sch. in Deutschland erst unter fremdem Einfluß im 17. Jh. Im Ausland waren Schlüssel-dichtungen durch Boccaccios *'Ameto'* (1341—42) und Sannazaros *'Arcadia'* (1495) im Schäferroman eingebürgert worden. Auf diesem Wege war u. a. in Frankreich Honoré d'Urfé mit seiner *'Astrée'* (1607—27) gefolgt. Neben dem Schäferroman entwickelte sich in Frankreich des weiteren aus einem Zusammenfluß von Schäfer-, Amadis- und griechischem Roman die neue Gattung des heroisch-galanten Romans, deren Hauptvertreter Gomberville, Calprenède, Madeleine de Scudéry, Barclay und Desmarets in der ersten Hälfte des 17. Jhs. wirkten. In dieser ganzen Gruppe wird die Verkleidung wirklicher Personen, werden die *'personnages déguisés'* das Hauptmittel zur Erzielung der Spannung. Da außerdem ohnehin noch in diesen Romanen viel mit Verwechslungen und Irrungen gearbeitet wird, bildet sich die Kunst der Verhüllung hier geradezu zu einer Wissenschaft aus.

Diese ausländischen Romane nun wirkten nach Deutschland hinüber. Hier war durch den Humanismus Volksdichtung und Gelehrtschriftstellerei voneinander getrennt worden. Die alten volkstümlichen Romanansätze waren abgerissen. Auch Fischart hatte keinen neuen Typus sieghaft durchzusetzen vermocht. So griffen die Gelehrtdichter in ihrem krampfhaften Suchen nach Vorbildern die fremden Vorbilder, Schäferdichtung und heroisch-galanten Roman auf. So also wurde der idealistische Gesellschaftsroman mit seiner Mischung von Zügen aus den griechischen Romanen, dem Amadis und den Schäferromanen — teils unter stärkerer Herausarbeitung des Schäferlichen, teils des Heroischen — nach Deutschland verpflanzt. Und mit ihm die darin gepflegte Technik der Verkleidung.

Die Aufnahme des idealistischen Gesellschaftsromans in Deutschland beginnt mit dem Anfang des 17. Jhs. Dabei wird die Schäferdichtung als ältere zuerst über-

nommen, während die ersten Übersetzungen der jüngeren heroisch-galanten Romane erst um die Mitte des Jahrhunderts auftauchen. In beiden Gruppen begnügt man sich erst lange Zeit mit Übertragungen oder unfreien Nachahmungen der fremden Werke, ehe man sich an eigene Neuerfindungen wagt. Unter der Fülle von Übersetzungen, die fast alle fremden Werke in mehreren Ausgaben auf den deutschen Markt gebracht haben, interessieren um ihrer Herausgeber willen am meisten die Überarbeitung von Valentin Theocrits Übersetzung der *'Arcadia'* des Sidney durch Opitz (1638), die Übertragung von Barclays *'Argenis'* durch Opitz (1626) und die der *'Diana'* des Montemajor durch Harsdörffer (1646). Zur *'Argenis'* erschien auch ein weit-schweifiger Schlüssel. Von heroisch-galanten Romanen hat Dietrich v. d. Werder die *'Diane'* des Loredano (1644) und Stubenberg eine ganze Reihe anderer italienischer und französischer Werke in Deutschland eingeführt. Am wichtigsten aber für die Einbürgerung der neuen Gattung ist Zesen geworden durch seine freien Verdeutschungen von d'Audiguiers *'Lysander und Kaliste'* (1644), des *'Ibrahim'* der Mme de Scudéry (1645) und der *'Sofonisbe'* des Herrn de Sussi (1647). So also feiert der Sch. aller Herren Länder in Deutschland seine höchsten Triumphe. Aber nur dank seiner schäferlich-ritterlichen Stoffe! Es wäre falsch, diesen Erfolg etwa der Verkleidung zeitgenössischer Personen und Zustände zuzuschreiben. Gerade die Verhüllung wirklicher Personen verlor durch die Übertragung in ein andres Land und eine andere Zeit den Reiz der Spannung.

So ist es denn auch kein Wunder, daß in dem allmählich neu aufblühenden idealistischen Gesellschaftsroman des 17. Jhs. in Deutschland die Verhüllung oft nur eine untergeordnete Rolle spielt. In den Schäferromanen nach dem Vorbild der *'Nimfe Herminie'* des Opitz handelt es sich meist nur um mangelhaft verhüllte Privatangelegenheiten des Verfassers. Zesens *'Adriatische Rosemunde'* (1645) z. B. behandelt

in schäferlicher Einkleidung des Dichters eigne Liebe und Leid. Ähnliches bringt in ritterlicher Verhüllung der Roman 'Don Francesco und Angelica' (Hamburg 1667). Die Nürnberger wiederum verstecken unter ihren Schäfern und Schäferinnen allegorisch allgemeine Zustände und Eigenschaften.

Unter den selbständigen heroisch-galanten Romanen Deutschlands, die sich unter Buchholtz, Ziegler, Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein u. a. immer mehr zum historischen Roman hin, damals als „Gedichtsgeschichten“ oder „Geschichtsgedichte“ bezeichnet, entwickeln, stammen die ausgeprägtesten Sch. vom Herzog Anton Ulrich von Braunschweig ('Aramena' 1669—1673, 'Oktavia' 1677). Den ganzen Hofklatzsch, der ihm ja seiner Stellung wegen wohl vertraut war, hat er in die dickleibigen Werke hineingearbeitet. Auch Lohensteins berühmter 'Arminius' (1689—90) ist ein Sch., doch verwebt er Personen und Ereignisse seiner Zeit nur in die Nebenepisoden. Neben wirklichen Personen treten auch allgemeine Zustände als Personen allegorisiert in seinen Werken auf. Für letztere Spielart des Sch.s, die weniger Personen und Ereignisse als Zustände und Eigenschaften zu verstecken sucht, zeugt am besten Andr. Heinrich Buchholtz (1607—71), dessen zwei Romane ausgesprochenenmaßen nur moralische und dogmatische Zwecke zu verhüllen haben.

So finden wir die Technik des Sch.s getreu den fremden Vorbildern im deutschen Idealroman des 17. Jh.s aufs mannigfachste verkörpert. Doch bedeutet sie immer nur einen Nebenzug, während die Dichter ihr Hauptaugenmerk nicht auf die politisch-kulturelle, sondern auf die formale, romanhafte und gelehrte Ausschmückung der Werke wenden. Eine klar umrissene Gattung des Sch.s gibt es in Deutschland nicht. Mit dem Aussterben der Schäferdichtung und des heroisch-historischen Romanes ist auch die Blüte des Sch.s vorbei. Nur in Einzelfällen taucht er späterhin wieder auf, wie z. B. bei Spielhagen, in E. v. Wolzogens

'Kraftmayr' (1897) oder in Bierbaums 'Prinz Kuckuck' (1907).

Vgl. Fel. Bobertag *Gesch. d. Romans* 1881, 1884. Leo Cholevius *Die bedeutendsten dt. Romane d. 17. Jhs.* 1866. Ferdinand Drujon *Les livres à clef* 1885, 1888. Ernst Höpfer *Reformbestrebungen* 1866. A. Gramsch.

Schmähschrift (Spottlied, Pasquill): (§ 1) eine in gebundener und ungebundener Form abgefaßte Schandschrift, nach Artung und Wirkung eine auch vor persönlicher Ehrenkränkung nicht zurückschreckende, meist kurz gehaltene Satire; im Ton bald mehr witzig, launig, bald mehr beißend, sarkastisch. An sich eine alte literarische Gattung, so alt wie die Lust zu Spott und Hohn. Wie stets in aufgeregten Zeiten, wenn sich im sittlich-religiösen, gesellschaftlichen und politischen Leben der Völker grundstürzende Umwälzungen vollziehen, als wirksames Propagandamittel beliebt, erlangt die Sch. während des 16. Jh. im Dienst der durch die reformatorische Bewegung ausgelösten Meinungskämpfe eine nie wieder erreichte Verbreitung und Bedeutung. Damit ist schon ausgesprochen, daß im allgemeinen nicht künstlerisch-formale, sondern in gleicher Stärke wie bei der übrigen kirchlichen Volksliteratur der Zeit agitatorische Zwecke die Haltung des Sch. bestimmten.

§. 2. Die weiteste Verbreitung fand die Sch. in den ersten Jahren der Reformation, als diese noch von der lebensfrischen Begeisterung der Masse des Volkes mitgetragen und -getrieben wurde. Die Sch. wuchs sich damals zu einem breiten Zweig an dem Baum der kirchlichen Volksliteratur aus. Flugschriften (s. d.) aller Art, historische und andre Lieder, Spottgedichte und Schmählieder warben, gleichsam als *vox populi*, für die neue Lehre, während an den gelehrt-theologischen Auseinandersetzungen nur die gebildeten Schichten Interesse hatten. In den spätern Jahrzehnten hingegen büßt die Sch. ihre alte Bedeutung ein: nicht selten noch schärfer und gereizter im Ton als früher, vermag sie doch die öffentliche Meinung nicht mehr wie einst zu beeinflussen, weil dazu die Voraussetzungen

nunmehr fehlten. Immerhin wälzt sich auch noch in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. ein mächtiger Strom dieser Streilitteratur über das Land, auch über solche Gegenden, wo der Kirchenkampf längst entschieden: das literarische Vorspiel des großen Religionskrieges.

Mehrere Dezennien beherrscht die protestantische Sch. das Feld. Aber nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt die seit dem Trienter Konzil und durch die tätige Hilfe des jungen Jesuitenordens neu erstarkte katholische Kirche eine überaus heftige Polemik gegen den Protestantismus: ihr Wortführer ist Joh. Nas, den eine Reihe von Mitstreitern wie Erhard, Scherer, Rosenbusch, Avicinius und Rabe unterstützen. Überdies lähmen innere Zwistigkeiten im Lager der Protestanten deren frühere Stoßkraft; nur Joh. Fischart verfährt, im Bunde mit Georg Nigrinus, noch im alten Feuereifer die Ideale des neuen Glaubens.

§ 3. Die Verfasser der Sch. verschwiegen gern ihren Namen oder entstellten ihn, schon deshalb, weil bald nach Beginn der Reformation, zuerst im Reichstagsabschied v. J. 1524 und später noch öfter, Pasquille jeder Art streng verboten wurden. Trotzdem fanden die Sch. auch weiterhin durch den Druck ihren Weg in die Öffentlichkeit, freilich meist namenlos. Die Zahl der Einblattdrucke (s. d.) und fliegenden Blätter steigt ins uferlose. Besonders wichtige Traktate werden auch handschriftlich in den interessierten Kreisen, so an Fürstenhöfen, unter Geistlichen und Gelehrten, verbreitet.

§ 4. Die Sch. behandelt die brennendsten Fragen aus dem kirchlichen, staatlichen und sozialpolitischen Bereich. So die katholische Kirche und ihre Einrichtungen im allgemeinen wie die Lage und Tätigkeit des Papstes und der Geistlichen im besondern. Weiter die Konzilien und das Augsburger Interim. Doch auch weltliche Dinge wie das Kaisertum und seine Haltung im Religionskampf, die Stellungnahme der Fürsten und Stände. Am gehässigsten werden Papsttum und katholischer Klerus angegriffen: auf sie entläßt sich mit derben Schlägen, was an Er-

bittrung, Feindschaft und Verachtung in der aufgewühlten Volksseele sich angesammelt. Hinter den gegen jene gerichteten Sch. stehn die übrigen an Zahl und Bedeutung zurück. Das Leben und Treiben auf den Konzilien war schon in vorreformatorischer Zeit häufig genug Gegenstand der Verhöhnung und Satire. Jetzt erregte das Konzil zu Mantua die Gemüter der Protestanten. Nicht minder heftig läuft man Sturm gegen die Bestimmungen des Augsburger Interims in Spottliedern und Pasquillen, die in den Jahren 1548/49 namentlich in Süddeutschland herauskommen und dann durch ganz Deutschland verbreitet werden. In diesen wie überhaupt in den kirchlichen Sch. spielt der Teufel eine Hauptrolle (vgl. auch Art. *Teufelliteratur*).

§ 5. In der politischen Sch. steht die Person Karls V. im Vordergrund des Interesses. Seine Ziele und Pläne, von den wenigsten richtig erkannt und beurteilt, werden von den Anhängern verteidigt, gerühmt, gesegnet, von den Gegnern angeklagt, geschmäht, verwünscht. Zumal seit dem Jahr 1546, als die Protestanten sich in ihrer Hoffnung auf Duldung oder gar Förderung durch den Kaiser getäuscht sahen, und die von ihm eingesetzten Inquisitionsgerichte in den Niederlanden wüthen, ergießt sich eine Flut fliegender Blätter und Pasquille in Druck und Schrift über ganz Deutschland: sie brandmarken den Kaiser als spanischen Tyrannen, der den Deutschen die kirchliche und bürgerliche Freiheit knechten wolle. Aus all diesen Liedern, Gedichten und Prosaschriften spricht heiße Vaterlandsliebe und glühender Eifer für Deutschlands Freiheit. Auch gegen die Fürsten und Stände, die mit dem Kaiser wider den neuen Glauben sich stellen, macht sich die bittere Stimmung in bald mildern, bald scharfen Pasquillen Luft.

§ 6. Nur wenige Sch. haben Witz und poetischen Wert. Oft genug soll wilder Eifer und wüstes Schimpfen über die tatsächliche Armut an Gedanken täuschen. Mit den rohesten Mitteln wird um die Gunst der Masse gebuhlt, ohne Achtung vor dem, was der Gegenpartei heilig und

teuer. Obwohl meist gelehrte Leute, lassen die Verfasser der Sch. gern Vertreter der untren Stände auftreten, denen sie ihre Ansichten in den Mund legen, damit diese ein derb volkstümliches Gepräge erhalten. Überall wird der gemeine Mann lobend erwähnt oder er führt selbst den Dialog.

Neben der Gesprächsform ist die Parodie beliebt. So werden Stellen aus den Evangelien, das Vaterunser und andre Glaubensformeln parodiert, oder Episoden aus der biblischen und weltlichen Geschichte werden so ausgelegt, daß ihr Sinn die Macht des Papstes und der Geistlichkeit unterhöhlt. Das tun namentlich die Spottlieder, die sangbar im Volk fortleben. Auch zur Sage greift man, wenn man durch sie die Anteilnahme der Menge an dem behandelten Gegenstand zu beleben hofft; z. B. nutzt der Reutlinger Johann Schradin die damals aktuelle Sage von Barbarossa im Kyffhäuser, um seinem gegen Kaiser Karl gerichteten, 1546 gedruckten Spottgedicht Gehör zu schaffen. Auch bildhafte Verzierungen sind willkommen: die verschiedenen Kirchenschädiger werden als Wölfe verkappt und entlarvt, oder die Werkstatt eines Apothekers wird zum Schauplatz eines Gesprächs gemacht, wobei dann Arzneien aller Art für und wider den neuen Glauben zeugen müssen. Doch die große Masse der Sch. legt auf solche Feinheiten der formalen Einkleidung wenig oder keinen Wert.

§ 7. Eingründliches, abschließendes Studium der Sch.-Literatur stößt insofern auf Schwierigkeiten, als das umfangreiche Material in vielen Bibliotheken verstreut liegt, und ein nicht unerheblicher Teil ins Ausland, besonders nach London ins Britische Museum, gewandert ist.

Johannes Voigt *Über Pasquille, Spottlieder und Schmähschriften aus der ersten Hälfte des 16. Jhs.*, Historisches Taschenbuch, hrsg. v. Friedr. v. Raumer 9 (1838), 321 ff. Oskar Schade *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit* 2 1863. Karl Hagen *Deutschlands literarische und religiöse Verhältnisse im Reformationszeitalter* 2 II (1868) S. 176 ff. August Baur *Deutschland in den Jahren 1517—1525. Betrachtet im Lichte gleichzeitiger anonym und pseudonym*

mer dt. Volks- u. Flugschriften 1872. K. Goedeke *Grundriß* 2 II (1886) S. 213 ff. 485 ff. G. Bebermeyer.

Schminke. Die Anwendung von Schminke soll, unter Zuhilfenahme von Perücke, Bart und Kostüm, die Maske des Schauspielers hervorrufen. Die Schminke hat für die vorgenommene Veränderung des Äußeren im besonderen die Aufgabe, die Hautfarbe zu verändern oder nur zu verstärken und für die Einwirkung des Bühnenlichtes zu steigern. Im 18. Jh. sind die (in frühester Zeit durch Mennige, Ruß, Weinhefe u. ähnl. hergestellten) Schminken, da sie Quecksilber und Blei enthielten, vielfach durch ihren Giftgehalt gefährlich gewesen. Louis Schneider hat die Staubschminken empfohlen, der berühmte „Nasenkönig“ Karl Frdr. Baudius (1860) in Leipzig fing mit Fettschminken an. Heute sind neben diesen wieder Trockenschminken in Gebrauch gekommen, da z. B. die Filmbeleuchtung und überhaupt helles Licht das glänzige Fett nicht dulden können. Die Trockenschminke setzt notwendigerweise stirnlose Perücken voraus, während sonst die Stoffstirn Fettschminke erfordert. Lediglich durch Schminken kann man ein mageres Gesicht voll, ein rundes aber mager erscheinen lassen, kann man dünnes Haar ergänzen, dunkles Haar alt geben, kleine Augen (durch Schwarz-Untermalung) vergrößern. Zur Veränderung der Nase wird außer der Schminke der Nasenkitt benutzt oder eine fertige Stoffnase mit Heftpflaster und Mastix oder Collodium aufgesetzt. Das Wegschminken einer oder beider Augen genügt meist nicht; man verhängt die Augen mit dünnem, geschminktem Tüll. Da in der Filmaufnahme alles Rot als Schwarz, alles Blau als Weiß erscheint, so erfordert das Maskemachen des Filmschauspielers besondere Rücksicht auf die zu vermeidende Härte der Konturen.

L. Schneider *Die Kunst sich zu schminken* 1831. Fr. Altmann *Die Maske des Schauspielers*. 2. Aufl. von Ludw. Menzel o. J. (1875). Zimmermann *Das Schminken* o. J. (1922). H. Knudsen.

Schnaderhüpf. § 1. Im engeren Sinne bezeichnet man mit diesem bayrischen

Wort jene Vierzeiler der bajuwarischen Alpengegenden, die in bestimmtem Zusammenhang mit dem sogenannten „Ländler“, einem alten volkstümlichen Instrumentaltanz, stehen. Aber sie dienen nicht zu seiner Begleitung, sondern nur zu seiner Einleitung; der Bursche „frümt“ mit einem Schn. den Tanz „an“. Man spricht deshalb auch von „Anfrümschnaderhüpfln“. Das Schn. ist ein — ursprünglich oder eigentlich wohl improvisierter — Stimmungsausbruch in Worten, gewissermaßen ein artikulierter Ruf des Burschen, ehe er seinen Tanz beginnt. Auf den Tanz selbst weist wahrscheinlich auch der Name Schn. = „Schnitterhüpfl“ hin, vermutlich hieß ursprünglich jener Tanz so und übertrug seinen Namen dann auf das zugehörige Lied (vgl. „Gassenhauer“, s. d.). Man nimmt an, daß sich das Schn. im Laufe seiner Entwicklung vom Tanze losgelöst hat; jedenfalls trifft man es schon um 1800, als seine erste literarische Beachtung und Ueberlieferung einsetzt, mit anderen Situationen verknüpft. Diese andern Situationen sind vielleicht heute sogar häufiger als die Situation des Tanzanfrümens. Vielleicht ist auch die ganze Gattung bereits etwas im Niedergang begriffen. Ihre zeitliche und örtliche Blüte war jedenfalls so groß und sinnfällig, daß sie mehrfach Kunstpoeten zur Nachahmung reizte (s. § 3). Sie war die besondere, gesteigerte Gemeinschaftskunstübung eines ganzen Stammes, wie man dergleichen ja auch auf andern geistigen wie sachlichen Gebieten der Volkskunst zu Zeiten in den verschiedensten primitiven Gemeinschaften findet. Die Gattung griff sporadisch übrigens auch auf angrenzende deutsche Gebiete über. Ich habe den Gebrauch des Tanzanfrümens fernerhin auch in Rumänien getroffen. Wäre das Aufkommen des Sch. wirklich, wie oben nach der Vulgatansicht dargelegt, an den Ländler geknüpft, so läge sein Ursprung etwa um 1700. Es bleibt offen, ob nicht die Gattung — etwa in Verbindung mit jenen andern Situationen — doch älter ist, als die Vulgatansicht glaubt.

§ 2. Im weiteren Sinne bezeichnet man

mit Schn. indessen überhaupt jene primitiven Einstropher von 3, 4 (auch 5 oder 6) Zeilen, die es natürlich auch außerhalb des bajuwarischen Zentralgebietes gibt. Norddeutschland scheint sie heut weniger aufzuweisen, besonders Nordwestdeutschland, als Mittel- und Süddeutschland: Dänemark seit Anfang des 19. Jhs. weniger als Norwegen und Schweden. Ihre von Landschaft zu Landschaft wechselnden Namen sind *Gsangln*, *Gstanzln*, *Gsetzln*, *Lumpeliedli*, *Schelmeliedle*, *Tschumper-*, *Schlumper-*, *Schänder-*, *Rutscher-*, *Tschemberliedeln*, *Trutz-*, *Spitz-*, *Schwatzliedle*, *Rundas* (Faust I 2082) usw.; norw. *stev*, schwed. *lätar*. Handelt es sich um Tanzlieder, und das ist bei der Mehrzahl wohl der Fall gewesen, so ist — zum Unterschied von Schn. I — *Begleitung* (nicht *Einleitung*) zu einem *Singtanz* (nicht *Instrumentaltanz*) ihr eigentlicher Zweck (ein sehr altes Beispiel wohl *Swaz hie gât umbe* aus den 'Carmina Burana'). Es ist bekannt, daß diese, heute im Kinderspiel fortlebenden, Singtänze (Chortänze, Reigentänze, Ringelreihen, Tanzspiele) gattungsmäßig älter als die Instrumentaltänze sind. Aber auch diese Gattung ist natürlich nicht, wie schon angedeutet, ausschließlich an den Tanz geknüpft. Man darf von ihr annehmen, daß sie uralt ist. Von ihrem Aussehen in ahd. Zeit gibt vielleicht der alemann. Hochzeitsspottvers von Liubene und Starzfidere (MSD.¹ I, S. 67) eine ungefähre Vorstellung. Wie solche Verslein aussahen, bevor Deutschland die Endreimtechnik kannte, wissen wir nicht. Stabreim ist denkbar; man müßte dabei an unpaarige, nur in sich stabende Verse jener Art denken, in die Heusler das Schneerätsel rekonstruiert hat („Flog Vogel federlos, saß auf Baum blattlos“); sicherlich nicht etwa an die heroische Langzeile. Denkbar ist auch die Form ganz ohne Stab- und Endreimbindung, wie wir sie von den fremden Primitiven her kennen; denn die ethnographische Parallelität liegt bei der ganzen Gattung auf der Hand.

§ 3. Freilich ist besonders bei Gattung II namentlich von John Meier, unzweifelhaft

nachgewiesen, daß selbst auf diesem Gebiete sich massenhaft gesunkenes Kulturgut findet. Es haben sich mehrfach mehrstrophige Kunstlieder zu volksmäßigen Einstrophern zusammengesungen, oder es haben sich einzelne Strophen solcher Kunstlieder zu Schn. isoliert. Häufiger aber noch sind direkte Schn.-Imitationen jener oben erwähnten Kunstpoeten (Castelli, Seidl, v. Kobell, v. Klesheim, Stelzhamer, Kartsch, Baumann u. a. m.) oder gebildeter Dialektdichter in Umlauf gesetzt und volkläufig geworden, „ausgesetzt worden“ möchte man beinahe sagen. Besonders sie drangen dann gern über das bajuwarische Zentralgebiet hinaus. *Wonn mei herzliebs Diandl Laut dudelt in do Frua* usw. ist von Castelli, *Heunt kommt unser Amtmann Mit seiner Madam* usw. ist von Seidl, *Es is nix so trauri Und nix so bitrübt, Als wie wenn si'a Krautkopf In a Rosn verliebt* ist von Kobell verfaßt. Und wenn wirklich der böhmische Vierzeiler:

*Was nützt mir mei Sträußal,
Wann i's nit kann tragen?
Was nützt mir mei Schotzal,
Wann i's nit kann haben?*

sich aus Kobells Versen:

*Was nutzt mi a Ringl Und dees i nit trag,
Und was nutzt mi a Diendl habn, Dees i
nit mag?
Und was nutzt mi a Sträußl Gar frisch auf
dein Huat,
Wann drunter der Kopf Nit dazua schaugn
tuat?*

zusammengesungen hat, so ist hier allerdings ein erstaunlicher Grad von Primitivität aus durchaus zweiter Hand erreicht. Zwar die Mundart war schon eine Konzession von oben, aber eine ganz lockere zufällige äußere Assoziation (*Sträußal, Schotzal*) ist an Stelle eines sehr rationalen inneren Beziehungssystems getreten (*Ringl, Diendl; Sträußl* auf dem Hut des Dirndls, ihr Gesicht darunter; man beachte *Sträußl auf d e i n Huat* zu *m e i Sträußal*), Assonanz trat an Stelle des reinen Reimes, Einstrophigkeit ist wieder erreicht. Man möchte in der Tat an der Möglichkeit einer Scheidung gesunkenen Kulturguts und primitiven Ge-

meinschaftsguts in diesem Falle ver-zweifeln.

§ 4. Dennoch wird man John Meiers Resignation betreffs einer vollständigen Unmöglichkeit der Trennung heute nicht mehr teilen. Man wird bei aller Möglichkeit des Irrtums im einzelnen (eine zweite Fehlerquelle ist die, daß schon die Kunstpoeten die absolut primitiven Züge zufällig einmal treffen können) dennoch die ganze Gattung als typischen Vertreter der primitiven Gemeinschaftspoese an-sprechen können. Man wird die Mehrzahl der Kunstprodukte im allgemeinen un-schwer am tieferen Sinn, an der Rationali-tät, an der Pointe, am durchgeführten rationalen Witz, an der Begründung, an der epigrammatischen Zuspitzung, an der politischen Anspielung usw. erkennen kö-nen. Und man wird die Mehrzahl der primi-tiv echten Schn. an ihrem prälogischen Me-chanismus, der Reflexionslosigkeit, den sprunghaft äußeren Assoziationen sowie an den sonstigen Merkmalen der primi-tiven Denkart erkennen. Ich verweise hier auf den Artikel *Kinderlied*. Wie dort, so ist auch hier dies typisch irrationale Element ein ganz besonderer Reiz. In Versen wie den folgenden: *Daß der Wald finster is, Dös machen die Bam. Daß mei Schatz untreu is, Dös glab i kam; Die Wiese ist grün Und der Schornstein ist schwarz, Und von den Lindener Bürsch-chen Ist keiner mein Schatz* ist es grund-sätzlich nicht richtig, nach einem inneren Zusammenhang der Assoziationen, nach einem logischen Mechanismus zwischen der Naturbeobachtung und dem positiv oder negativ ausgedrückten Liebesge-danken zu suchen. Es handelt sich um nichts anderes als um zufällige Assozia-tionen äußerer Art, die bei aller auch hier natürlich herrschenden Formelhaftigkeit in der Improvisation geregelt sind nach dem unwillkürlichen Mechanismus der Seele. Und stammt die primitive Denk-art wie bei obigem Beispiel wirklich erst aus zweiter Hand, so kann man in der Tat behaupten, daß sich das Volk eigent-lich hier nur wiedergenommen hat, was ihm gehörte.

Ueber das Wort Schn. s. Schmeidler

Bayr. Wb. II Sp. 587. — Sammlungen aus dem Bajuwarischen s. u. bei Rotter S. 1 ff. Dazu A. Strack *Hessische Vierzeiler* Hess. Bl. I (1902) S. 30—64. H. Dunger *Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtland* 1876. A. Kassel *Sprüche im elsäss. Volksmund* 1912. O. Schell *Bergische Vierzeiler*, Z. f. rhein.-westf. Volkskunde XII (1915) S. 202—230. G. Rauch *Fränkische Vierzeiler*, ZfV. XXI (193) S. 378. A. Brenner *Baslerische Kinder- und Volksreime* 1902. Steffen *Enstrosig nordisk Folklyrik* 1898. — Literatur: Fr. D. Gräter *Über die deutschen Volkslieder u. ihre Musik*, Bragur III (1794). H. Grasberger *Die Natur des Schnaderhüpfels* 1896. G. Meyer *Essays und Studien I* (1885) S. 377 ff. O. Brenner *Festschrift für Weinhold* 1896, S. 1 ff. H. Dunger *Sächsische Volkskunde* herausg. v. Wuttke (1901) S. 265 ff. K. Reuschel *Volkskundliche Streifzüge* 1903 S. 103 ff. Ders. *Deutsche Volkskunde I* (1920) S. 85. John Meier *Kunstlied u. Volkshied in Deutschland* 1906 S. 43 ff. C. Rotter *Der Schnaderhüpfelrhythmus* (Palästra XC) 1912 (dasselbst S. 7 weitere Literatur). Zur Psychologie Fr. Krejci Z. f. Völkerpsychologie XIX (1889) S. 115—141. R. Petsch Hess. Bl. II (1903) S. 192—211. H. Naumann *Grundzüge d. dt. Volkskunde* 1922 S. 129 ff. H. Naumann.

Schottische Literatur s. Englische Literatur.

Schuldrama. § 1. Das deutsche Sch. ist eine Frucht des Humanismus. Es wurde von der Reformation aufgenommen und vom Zeitalter des Barock weitergepflegt, bis es dem Geiste des Pietismus zu Beginn des 18. Jhs. zum Opfer fiel. Hervorgegangen ist es aus der Aufführung und der Nachahmung der Komödien des Terenz, der wegen seines eleganten Lateins auch nach der aufsehenerregenden Auffindung der zwölf Stücke des Plautus im Jahre 1427 der bevorzugte Autor der Humanisten blieb, wie er es schon im MA. gewesen war. An den humanistischen Lateinschulen stand er im Mittelpunkt des Unterrichts, und in treuer Anlehnung an sein Vorbild sind die Schulen fast zwei Jahrhunderte lang die Pflanzstätten einer eigenartigen Dramatik in lateinischer Sprache gewesen. Seine eigentliche Bedeutung erlangte das Sch. aber erst, als im Stammlande der Reformation aus dem lateinischen ein deutsches Drama hervor-

wuchs, über ein Jahrhundert lang neben ihm bestand und sich über ganz Deutschland ausbreitend, das lateinische Drama allmählich ganz verdrängte.

§ 2. Als das erste lateinische Humanistendrama in Deutschland wird gewöhnlich Jakob Wimphelings 'Stylpho' (1480) bezeichnet. Es ist allerdings kein Schuldrama, und richtig besehen überhaupt kein Drama, sondern nur ein dramatisch belebter Dialog, anlässlich einer Promotionsfeier an der humanistischen Universität Heidelberg gedichtet. Auch Reuchlins Komödien 'Sergius' (1496) und der als *Scenica progymnasmata* bezeichnete 'Henno' (1497) sind nicht für die Schule, sondern für Heidelberger Studenten geschrieben. Aber sie stehen am Anfang der reichen neulateinischen Dramatik in Deutschland. Der 'Henno', eine Bearbeitung des bekannten Possenmotivs vom Maître Pathelin, erfreute sich großer Beliebtheit und wurde in der Form vorbildlich für die Folgezeit. Er wurde auch bald ins Deutsche übersetzt und von Hans Sachs u. a. nachgeahmt.

Die Blüte des lateinischen Dramas beginnt um das Jahr 1530. Um diese Zeit fängt es an, in den Schulordnungen eine Rolle zu spielen. Melanchthon, der Praeceptor Germaniae, weist immer wieder auf die Bedeutung des Terenz hin, und seine Stücke rollenweise auswendig zu lernen, gilt als das beste Mittel zur Erzielung einer eleganten lateinischen Konversation. Es war jedoch nur ein Schritt vom bloßen Aufsagen des Gelernten zum Darstellen mit verteilten Rollen auf einer wenn auch noch so einfachen Bühne und in einer Art von Kostüm. Die erste Schulordnung, die solche Aufführungen vorschreibt, stammt aus Zwickau vom Jahre 1523. Es handelt sich jedoch zunächst nur um ganz interne Veranstaltungen. Erst allmählich erhielten diese Aufführungen den Charakter einer größeren Öffentlichkeit.

Der Zweck dieser Spiele war ein durchaus pädagogischer. Die Schüler sollen Latein sprechen lernen und sich an freies Auftreten in der Öffentlichkeit gewöhnen. Luther hat aus diesem Grunde auch nichts

gegen die Vorführung des „heidnischen Spielwerks“ einzuwenden (Tischreden, Ausg. v. Förstemann u. Bindseil 4, S. 592). In den Schulordnungen wird dieser Zweck immer in erster Linie in den Vordergrund gerückt (Beispiele bei Exp. Schmidt S. 8 ff.). Auch der Zweck, den Eifer der Schüler an den Studien durch solche Aufführungen zu beleben, wird gelegentlich geltend gemacht. Endlich soll durch das Sch. den Eltern und einem hohen Rat die Leistungsfähigkeit der Schule vor Augen geführt werden.

§ 3: Sehr bald finden nun die humanistischen Schulhalter an, nach dem Muster Reuchlins den Terenz nachzuahmen und eigene Dramen zur Aufführung zu bringen. Hiermit tritt zu dem pädagogischen Zweck noch die Autoreneitelkeit, die daraufhin drängt, das Sch. aus einer internen Schulübung zu einer öffentlichen Angelegenheit zu machen. Diese neulateinischen Dramatiker stehen nun, wenn sie sich auch formal eng an Terenz anschließen, zu ihm in einem merkwürdigen Gegensatz, daß sie nicht, wie es noch Reuchlin tun konnte, eine Lustspielhandlung wählten, sondern dem theologischen Charakter der Zeit und dem ersten pädagogischen Zweck entsprechend in der Hauptsache biblische Stoffe dramatisierten. Hierbei begegnet man bei den neutestamentlichen Stoffen einer gewissen leichterklärlichen Scheu, die Person Christi auf die Bühne zu bringen. Demgemäß nehmen die Stoffe aus den Gleichnissen, die der Darstellung von Situationen aus dem täglichen Leben den breitesten Raum boten, die erste Stelle ein. Um nur die bedeutendsten zu nennen, wurde der Verlorene Sohn von dem Protestanten Gnaphaeus (*'Acolastus'* 1529) und von dem Katholiken Macropedius (*'Asotus'* 1537) bearbeitet, der Niederländer Papeus dramatisierte den Barmherzigen Samariter (1539), Macropedius den Armen Lazarus (1541), Zovitius das Gleichnis vom verlorenen Schaf (1539), Hieronymus Ziegler die Arbeiter im Weinberg (1546), die Hochzeit des Königssohnes (1553) und die klugen und törichten Jungfrauen (1555). Daneben erschei-

nen dann auch andere neutestamentliche Stoffe (Schöpfer *'Johannes der Täufer'* 1544) und ab und zu auch einige Jesusdramen (Sapidus *'Anabion sive Lazarus redivivus'* 1539; Macropedius *'Jesus scholasticus'* 1556). Eine Fülle von Stoffen bietet das A.T.; die beliebtesten sind Joseph (von Crocus und Macropedius), Esther (Naageorg *'Hamanus'*) und Susanna (von Placentius und Xystus Betulius, letztere ursprünglich deutsch geschrieben und ins Lateinische übersetzt). Heiligendramen treten zurück, da die Mehrzahl der Verfasser Protestanten sind; zu erwähnen sind die Märtyrerdramen des Lüttichers Holonius. Ein beliebter Stoff ist endlich der aus den Moralitäten stammende *Everyman* (*'Homulus'* von Ischyrius, *'Hecastus'* von Macropedius). Neben diesen überwiegend geistlichen und halbgeistlichen Stoffen finden wir auch einige weltliche aus der Sage und Geschichte des Altertums, ein Stoffgebiet, an dem die Humanisten flüchtig nicht gut vorübergehen konnten (Micyllus *'Apelles'* 1569; Knaust *'Dido'* 1566; Hier. Ziegler *'Cyrus major'* 1546). Die Kämpfe um die Reformation spiegeln sich in einer — nicht sehr großen — Anzahl zeitgeschichtlicher Dramen. Das schändlichste Machwerk der ganzen Zeit, die berüchtigte *'Monachopornomachia'* von Simon Lemnius (1538), ist allerdings nur ein ganz unaufführbares Buchdrama und auch nicht für die Aufführung geschrieben. Ihm gegenüber steht das protestantische Kampfdrama *'Pammachius'* von Naageorg, eine Art zeitgeschichtliches Mysterium in der Form des Sch. (1538), dem der Dichter noch weitere Stücke im gleichen Stil folgen ließ. Und schließlich durften an den Schulen im Rahmen des Sch.s auch die Stücke nicht fehlen, die auf das Schul- und Studentenleben Bezug hatten. Sie sind eigentlich nur eine Sonderart der Moralitäten (Macropedius *'Rebelles'*; Stymmelius *'Studentes'*). In diesen Stoffen sind spätere Erscheinungen wie Wickrams *'Knabenspiegel'* und ein Jahrhundert später Schochs *'Komödie vom Studentenleben'* vorgebildet.

§ 4. Dadurch, daß die Stücke für die

Schule geschrieben waren, sind ihnen von Anfang an gewisse Grenzen gesteckt. Daß die Handlung fest umrissen sein mußte, dafür sorgte das Vorbild des Terenz; das Bedürfnis der Schule verhinderte es, daß die Stücke sich nach Art der geistlichen Dramen ins Uferlose verbreiteten. Der pädagogische Zweck brachte es dann mit sich, daß auch in den Stücken, deren Stoffe nicht aus der Bibel gewonnen waren, alles moralisch Anstößige ausgeschlossen war, wenn auch im einzelnen der Begriff des Anständigen mit dem Maße des 16. Jhs. gemessen werden muß — gelegentliche Ausnahmen beweisen nichts gegen den allgemeinen Charakter. Bedeutsam war der präfigurative Sinn, der den biblischen, aber auch den geschichtlichen Stoffen untergelegt wurde. Die alttestamentlichen Vorgänge wurden, wo es irgend ging, als Parallelhandlungen, „Präfigurationen“ der Heilsgeschichte aufgefaßt, eine Technik, die das spätere Jesuitendrama, jener hochbedeutsame Ableger des Sch.s, mit besonderer Liebe ausgebildet hat. Diese Präfigurationen sind durchaus ein Erbe des geistlichen Dramas des MA.s. Neben ihnen werden aber im lateinischen Sch. auch bedeutende Beziehungen zur Zeitgeschichte hergestellt. So findet die reformatorische Tendenz auch in andere Stücke als die Zeitdramen des Naogeorg Eingang, allerdings in engeren Grenzen als in dem späteren deutschen Sch.

All diese Sch.en unterscheiden sich von den klassischen Vorbildern und von Reuchlins lateinischen Dramen, daß sie ihnen nur in der Form folgen, dagegen an Stelle der lockeren Komödie eine ernste Handlung setzen — ähnlich wie es schon im 10. Jh. Hrotsvit von Gandersheim versuchte. Da zeigt sich nun bald, ganz analog dem geistlichen Drama des MA.s, das Bestreben, die Handlung durch Einfügung komischer Szenen zu beleben. So tritt z. B. in Sixt Birks 'Salomon' neben dem weisen König der aus der alten Tradition bekannte Narr Marcolf auf. Und auf diesem Umwege kamen die lateinischen Schuldramatiker doch wieder dazu, richtige Lustspiele zu verfassen, die ihre

Stoffe aus dem unerschöpflichen Sammelbecken der volksmäßigen Schwanküberlieferung nehmen. Macropedius ist hier an erster Stelle zu nennen. Freilich ist dies eine Ausartung des Sch.s, die mit dem ernstesten pädagogischen Zweck nicht mehr zusammenstimmt.

So groß die Zahl der humanistischen Dramatiker ist, so sind sie doch zumeist nur Handwerker ihrer Kunst. Eine wirkliche dichterische Persönlichkeit ist dem lateinischen Drama erst in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. in dem Schwaben Nicodemus Frischlin erstanden. In ihm steckt etwas von der Persönlichkeit Huttens, und dessen Biograph D. F. Strauß hat uns auch Frischlins knorrige, stets aufs Ganze gerichtete, in herber Tragik untergehende Persönlichkeit in glänzender Weise nahegebracht.

§ 5. Das mittelalterliche Drama begann in lateinischer und endete in deutscher Sprache. Derselben Entwicklung verfiel auch das Humanistendrama und später auch das Jesuitendrama. Es spricht sich hierin ebenso wie in der Entwicklung des komischen Elements eine Gesetzmäßigkeit aus, die stärker ist als aller humanistischer Wille. Der Übergang vom lateinischen zum deutschen Sch. vollzog sich zuerst im Stammlande der Reformation, und es ist kein Zweifel, daß die Bewegung der Reformation, die einen Hutten veranlaßte, sein elegantes Latein in kerniges Deutsch zu übersetzen, hier den entscheidenden Anstoß gegeben hat, und so ist es erklärlich, daß sich im deutschen Sch. die konfessionelle Polemik ganz anders breitmacht als im lateinischen. Dazu kommt allerdings das Bedürfnis, je mehr die ursprünglichen Schulübungen zu öffentlichen Schaustellungen wurden, sie an den lateinunkundigen Zuschauer heranzuführen.

Mit dem deutschen Sch. entfiel freilich der Hauptzweck der Schulkomödie, nämlich die Übung in der lateinischen Umgangssprache. Aber es blieben auch für deutsche Stücke in den Schulen noch genügend Gründe übrig. Wieder tritt Luther als Kronzeuge nicht nur für lateinische, sondern auch für deutsche Auf-

führungen auf (Creizenach III, S. 354), und noch spät im 17. Jh. beruft sich Christian Weise darauf, daß durch das Theaterspielen redengewandte und wohlgezogene, „politische“ junge Leute herangebildet werden. Der Grundcharakter der Stücke blieb auch im deutschen Gewande zunächst derselbe, es konnte jedoch nicht ausbleiben, daß mit der lingua vernacula immer mehr volkstümliche Elemente in das Sch. eindringen, so daß schließlich eine Mischgattung zustande kam, die im 17. Jh. zur völligen Auflösung des Sch.s führte. Man fühlte sich übrigens bei der Aufführung deutscher Dramen nie ganz wohl und hatte immer das Bedürfnis, sich zu entschuldigen, daß man nicht lateinisch spielte. Verschiedentlich blieb auch der Gebrauch der deutschen Sprache ausdrücklich verpönt und wurde nur unter besonderen Bedingungen zugelassen (so in der Güstrower Schulordnung von 1552—53, Exp. Schmidt S. 8). Häufig begegnen wir dem Brauch, daß in der Schule oder sogar in der Kirche eine lateinische und tags darauf auf dem Rathaus, auf dem öffentlichen Tanzsaal oder auf dem Markte eine deutsche Komödie für die breitere Öffentlichkeit aufgeführt wurde. In Anlehnung an alten Brauch wählte man vielfach die Fastnachtszeit oder das Fest des alten Schulheiligen Gregorius für die Aufführungen; das Gregoriusfest wurde in Altenburg, in Annaberg, in den Schulstädten der Lausitz und an vielen andern Orten noch im 17. Jh. durch Sch.en und dramatische Umzüge feierlich begangen.

Wie das lateinische Sch. mit Terenz begonnen hatte, so begann auch das deutsche mit Übersetzungen römischer Lustspiele. Die Plautusübersetzungen des Albrecht von Eyb haben allerdings auf die dramatische Kunstübung keinen Einfluß ausgeübt; an der Spitze der Reihe ist erst die Übersetzung der *'Hecyra'* des Terenz von dem Leipziger Rektor Muschler (1530) und einige Jahre später die Terenz- und Plautusübersetzungen von Joachim Greff und Heinrich Ham zu nennen. Fast gleichzeitig mit diesen Übersetzungen beginnt auch schon die Hoch-

flut der deutschen Sch.en. Ihre Stoffgebiete sind dieselben wie die des lateinischen Dramas. Den weitaus breitesten Raum nehmen die biblischen Stücke ein, mit denselben bevorzugten Motiven Esther, Susanna, Joseph, Der verlorene Sohn u. a., daneben spielt der *Everyman*-stoff der Moralität wiederum eine große Rolle, seltener erscheinen weltliche und sagenhafte Stoffe (die Stücke des Leonhart Culmann in Nürnberg), dagegen ist das zeitgeschichtliche polemische Drama von großer Bedeutung (Agricola *Johann Hus*, Naogeorgs *'Pammachius'* in deutscher Übersetzung, und um den Beginn des 17. Jhs. Martin Rinckharts Reformationsdramen).

§ 6. Die Reihe der deutschen Schuldramatiker im Stammlande der Reformation eröffnet Joachim Greff aus Zwickau, der in Magdeburg wirkte (*'Jakob u. s. Söhne'*, *'Judith'*, *'Abraham'*, *'Lazarus'*). Aus Magdeburg stammt auch eine *'Susanna'* eines unbekannten Verfassers von 1535. In Sachsen wirkte der aus Österreich gebürtige Paul Rebhun (*'Susanna'*, *'Hochzeit zu Cana'*), und Luthers späterer Gegner Agricola (*'Joh. Hus'*). Aus der großen Zahl der bei Goedeke genannten sächsischen Dramatiker seien noch die Namen Johann Krüger, Johann Chrysaëus, Cyriacus Spangenberg, Georg Rollenhagen, Martin Hayneccius und, in ihrem Wirken schon dem 17. Jh. angehörend, Martin Rinckhart und Balthasar Voldius hervorgehoben. Man hüte sich jedoch, alle bei Goedeke angeführten Namen einfach als Schuldramatiker zu bezeichnen. Neben dem Sch. gehen von Anfang an Bürgerspiele her, die sich zwar aufs engste an die Kunstübung des Sch.s anlehnen, aber doch mit der Schule nie etwas zu tun haben. Es sind die „volkstümlichen Ableger“, die Exp. Schmidt mit Recht von dem Sch. unterscheidet. Hierher gehören die Stücke des Zwickauer Bürgers Hans Ackerman, der u. a. eine freie Bearbeitung des *'Acolastus'* von Gnaphaeus verfaßte, des aus Chemnitz stammenden, in Magdeburg wirkenden Bürgers und Meistersängers Valentin Voigt, des Magdeburger Pfarrers Ambrosius Pape, ferner Namen

wie Bartholomäus Krüger, Andreas Hartmann, Johann Sommer und Gabriel Rollenhagen, welch letzterer schon den Einfluß der Kunst der Englischen Komödianten erkennen läßt. Oft ist die Grenze von Schuldrama und Bürgerspiel überhaupt schwer zu ziehen. In Kahla wurde Rebhuns 'Susanna' unter Leitung des Rektors Hans Tirolf, der selbst ein Sch. 'Rebekka' verfaßt hat („weil es itzt ein gemeiner brauch worden und von gelehrten leuten, als nützlich und löblich gepreiset wird, solche geistliche Spiel zu machen“, 1539), durch Bürger der Stadt aufgeführt. Gelegentlich hören wir auch von einem Zusammenwirken von Schülern und Handwerksgesellen.

Von Sachsen aus verbreitete sich das deutsche Sch. über ganz Deutschland. Im Süden und Westen, wo die Bürgerspiele von jeher in Blüte gestanden hatten, gehen Sch.- und Bürgerdrama stark ineinander über, doch steht gerade in Nürnberg das Sch. Leonhart Culmans in fast feindseligem Gegensatz zum Meistersingerdrama. Als Nürnberger ist gegen Ende des 16. Jhs. noch Georg Mauritius zu nennen. Die lateinischen Dramen des Nicodemus Frischlin wurden von seinem Bruder Jakob und von anderen mehrfach ins Deutsche übersetzt. Im Rheinland ist Jaspar von Gennep in Köln als Bearbeiter des *Everyman* ('*Homulus*') zu nennen. In Berlin ist das Sch. durch den Hamburger Heinrich Knaust (Chnustinus) vertreten, der auch lateinische Dramen schrieb. Von ihm ist ein protestantisches Weihnachtsspiel, das am Dreikönigstage 1541 aufgeführt wurde, bemerkenswert. In Pommern trat Ludwig Holonius mit Moraliätenstoffen ('*Somnium vitae humane*') hervor. Aus den Braunschweigisch-Lüneburgischen Landen ist Friedrich Dedekind ('Der christliche Ritter') zu nennen; aus Hildesheim hören wir von niederdeutschen Schulkomödien, die von Schülern auf dem Markte, auf dem Rathaus und in der Kirche gespielt wurden, Spielleiter war Ludwig Möller, der Rektor von St. Andreas ('Der reiche Mann', 'Daniel', 'Adam und Eva'). In Mecklenburg dramatisierte

Bernhard Hederich geistliche und Franz Omichius sagenhafte Stoffe für die Schulbühne. Die Aufführungen fanden außerhalb der Schule statt, während die Schule selbst lateinischen Dramen vorbehalten war. Sogar auf katholischem Boden fand das Sch. sächsischer Herkunft Eingang. Es ist hier vor allem durch den Konvertiten Wolfgang Schmelzl vertreten, gegenüber dem Jesuitendrama konnte es jedoch keinen Boden gewinnen.

Das Eindringen volksmäßiger Elemente in die deutsche Schulkomödie wurde dadurch begünstigt, daß keiner der Verfasser den Versuch machte, den alten Mittelvers des Fastnachtspiels zu veredeln — mit Ausnahme von Paul Rebhun, der aber mit metrischen Neuerungen nicht durchdrang. Ästhetisch steht das deutsche Sch. überhaupt auf sehr tiefer Stufe; ein Dichter wie der Lateiner Nicodemus Frischlin ist aus ihm nicht hervorgegangen.

§ 7. Über die Bühne des Sch.s belehren uns die Szenenbilder des Lyoner und Venetianer Terenz und die aufschlußreichen Bemerkungen in Muschlers 'Hecyra'-Übersetzung (vgl. Max Herrmann *Forsch.* S. 305 ff., 349 ff.; Exp. Schmidt S. 121 ff.). Der Typus dieser Bühne stammt von den italienischen Humanisten und ist 1484 von Pomponius Laetus in Rom und 1486 bei den Veranstaltungen des Ercole d'Este in Ferrara zuerst angewendet worden. Die Bühnenrückwand ist durch eine Reihe von Zellen (*aedes*, „Häuser“) abgeschlossen, die den einzelnen Personen ein für allemal zugehören. Sie sind durch Vorhänge verschlossen. Die Handlung selbst spielt sich außerhalb der Zellen auf dem neutralen Bühnenfelde ab, das der Phantasie der Zuschauer alles überläßt. Durch diese Einrichtung der „Zellenbühne“, die schließlich nichts anderes ist als eine Umbildung der mittelalterlichen Standorttechnik, ist Aufbau und Szenenführung der Stücke in ganz bestimmte Bahnen gewiesen. Alles spielt sich auf der Straße ab. Man kann hierin wohl die Herkunft des Typus aus Italien erkennen, wo sich das tägliche Leben

viel mehr vor den Häusern bewegt als im Norden. Die Ausstattung der Bühne ist so einfach wie möglich. Auch die Kostüme sind einfach, fast ärmlich, was schon durch die beschränkten Mittel bedingt war. Der Kunstcharakter des Spiels ist deklamatorisch, und man sieht es gar nicht einmal gern, wenn ein Darsteller durch Entfaltung allzu großer schauspielerischer Kunst aus dem Rahmen herausfällt (vgl. Exp. Schmidt S. 35).

Eine Sonderstellung unter den Sch. en nehmen die Aufführungen in Straßburg ein. Dort herrschte unter dem berühmten Pädagogen Johannes Sturm in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. eine strenge klassisch-lateinische Richtung; seit 1583 entfaltete sich jedoch ein lateinisches Sch. in glänzenden äußeren Formen, die in bemerkenswerter Weise gegen die sonstige Ärmlichkeit abstachen. Hauptvertreter dieser Betätigung ist Caspar Brulovius. Dem lateinunkundigen Publikum wurden gereimte Inhaltsangaben, „Argumente“, bisweilen auch ganze Übersetzungen in die Hand gegeben, als deren Verfasser besonders Wolfhart Spangenberg zu nennen ist. Die Straßburger Schulbühne bildet einen gewissen Gegensatz zu der Berufsdramatik der Englischen Komödianten, und steht in Beziehung zu dem hochbedeutsamen katholischen Ableger des Sch.s, dem Jesuitendrama (s. d.). Mit Beginn des Dreißigjährigen Krieges hören die Straßburger Schulaufführungen auf.

§. 8. An der Wende des 16. und 17. Jhs. führten die Englischen Komödianten (s. d.) eine grundlegende Umwälzung in der Entwicklung des deutschen Theaters herbei. Das Sch. konnte sich dem Einfluß dieser neuen Bühnenkunst nicht gänzlich entziehen, und durch das ganze 17. Jh. hindurch bietet es ein Bild des Kampfes um die Kunstform und schließlich der Durchdringung seiner eigenen Form durch die überlegene Kunstübung der Berufsschauspieler. Zunächst sucht es seinen steifen pädagogischen Charakter noch zu bewahren, aber die Stileinheit, die es im 16. Jh. besessen hatte, geht im 17. verloren, es ist nicht mehr die in ihrer Ge-

samtheit imponierende Kulturerscheinung von ehemals. Der Dreißigjährige Krieg unterbrach an den meisten Orten die alte Übung, und nach dem Kriege war bei einer neuen Generation der Geschmack ein anderer geworden, an Stelle des Humanismus war das Barock getreten. Der Wandel zeigt sich im Stofflichen, im Schauspielerischen und im Bühnentechnischen. Stofflich treten die biblischen Dramen zurück und werden durch die Haupt- und Staatsaktion verdrängt. Die Schulmeister dichten ihre Stücke vielfach nicht mehr selbst, sondern versorgen sich aus dem Repertoire der Wandertruppen, wie die Aufführung des 'Königssohns aus England' 1626 am Gymnasium zu Bautzen beweist. Schließlich dringt sogar die italienische Oper in das Sch. ein und beschleunigt damit seine völlige Auflösung. Barocke zeitgeschichtliche Allegorien sind die Dramen des Stettiner Rektors Micraelius, von denen das erste, 'Pomeris', lateinisch geschrieben ist (1631), eine Verschmelzung humanistischer Form mit barockem Inhalt. Prolog, Argument und Epilog sind deutsch. Als einen gewissen Typus des späten Sch.s kann man die Stücke des Neuruppiner Rektors Christian Rose bezeichnen. Vor allem aber wurden die Schulen die Hauptpflegestätten des barocken Kunst dramas von Gryphius und Lohenstein. Es ist das Verdienst von W. Flemming, darauf zuerst nachdrücklich hingewiesen zu haben (*Gryphius und die Bühne* 1921). Die Verbindung zwischen Sch. und Bandenstück vertritt der Leipziger Magister Kormart, aus dessen Kreise der bekannte spätere Bandenführer Velten stammt. Im Schauspielerischen dringt der Stil der Wandertruppen ein. Kommt es doch sogar vor, daß Schüler und wandernde Komödianten zusammen ein Stück aufführen. Die alte Muschlersche Terenzbühne des 16. Jhs. endlich weicht der Bühne der Wandertruppen, der höfischen Saalbühne mit Kulissen, und dem Bühnentypus der italienischen Oper. Eine Art Musterbühne bildet das Schultheater des Elisabethgymnasiums zu Breslau, auf dem die Stücke von Andreas Gryphius aufge-

führt wurden (s. W. Flemming a. a. O.). Auch in Danzig hat das Sch. im 17. Jh. eine Rolle gespielt (vgl. Bolte *Danz. Theater*).

Daneben hielt man jedoch an vielen Orten an dem alten Brauch lateinischer Klassikeraufführungen fest. So führte in Leipzig im Jahre 1660 der Versuch, Jakob Masens Jesuitendrama *'Androphilus'* in der deutschen Übersetzung von Siegm. v. Birken an der Thomasschule aufzuführen, zu einem Verbot des Dresdner Konsistoriums. Aber auch da, wo das deutsche Drama durchaus herrschte, wie in Zittau, begegnen wir doch noch gelegentlich lateinischen Aufführungen. Vielfach wurde statt eines Dramas auch ein „dramatischer Redeaktus“, ein dramatisch belebter Dialog, aufgeführt, den man nicht mehr als Sch. bezeichnen kann. So in Altenburg, Weimar und anderwärts.

§ 9. Wie im 16. Jh. Kursachsen die Heimat und das Hauptgebiet des Sch.s war, so hat es im 17. Jh. in Schlesien und der sächsischen Lausitz die größte Bedeutung erlangt. Hier erlebte die Schulkomödie unter Christian Weise kurz vor ihrem gänzlichen Untergange noch eine bemerkenswerte Nachblüte. Am Zittauer Gymnasium war alter Theaterboden. Der Rektor Melchior Gerlach hatte zu Beginn des 17. Jhs. den alten Brauch zu neuem Leben erweckt, und seitdem war er ständig in Übung geblieben. Hier wirkte Christian Keimann, der im März 1756 unter anderem *'Die wunderbare Heurat Petruvio mit der bösen Catharine'* zur Darstellung brachte. Im Jahre 1678 trat Weise sein Amt als Rektor in Zittau an und versah die Zittauer Schulbühne mit einer Unmenge von Stücken, die er durch seine Schüler aufführen ließ. Er ist bekannt als Gegner der Lohensteinschen Dichtung, in der der barocke Schwulst bis ins Unerträgliche gesteigert war. Im Gegensatz hierzu verfällt er nicht selten in platte Nüchternheit. Sein Ziel ist, durch seine dramatischen Aufführungen beredete und weltgewandte, oder wie es im Sprachgebrauch des 17. Jhs. heißt, „politische“ junge Leute heranzuziehen. Der Kunstcharakter sei-

ner Dramen zeigt die vollständige Verschmelzung der Schulkomödie mit dem Bandenstück, so zwar, daß das Sch. völlig zur Haupt- und Staatsaktion geworden ist. Von seinen Stücken sind viele noch ungedruckt. Als typisch für seine Art kann der *'Masaniello'* von 1692 genannt werden. Kurz vor dem Kriege sind zwei bisher ungedruckte Dramen, *'Regnerus'*, und *'Ulvilda'* von Wolf von Unwerth mit ausführlicher Einleitung herausgegeben worden (1914).

Christian Weise starb 1708. Seine Dramen fanden namentlich in Sachsen eine Zeitlang einen fruchtbaren Boden und ein dankbares Publikum. Sein Schüler und erster Biograph Samuel Großer setzte seine Kunstübung in Altenburg und später in Görlitz fort. Aus der Spätzeit des Sch.s ist noch J. L. Frischs Schulspiel von 1700 zu nennen, ein allegorisierendes Werk, das Joh. Bolte „eine Poetik in dramatischer Form nach Chr. Weises Grundsätzen“ nennt (ZfdPh. 24). Alles das sind jedoch nur Ausklänge. Das Sch. hatte sich selbst überlebt und war von den neuen Kunststilen des 17. Jhs. verschlungen worden. Schließlich machte ihm die pietistische Pädagogik des beginnenden 18. Jhs. den Garau. Im Jahre 1718 wurden in ganz Preußen die Schulaufführungen verboten, und ähnliche Verbote ergingen in Sachsen und in andern Ländern. Eine fühlbare Lücke haben die Sch. nicht gelassen; sie hatten längst aufgehört, ein Kulturfaktor zu sein, wie sie es im 16. Jh. gewesen waren.

Das Hauptwerk für das 16. Jh. ist: W. Creizenach *Geschichte d. neueren Dramas* Bd. 2 u. 3. 1901—03. W. Stammer *Von der Mystik zum Barock* 1927 S. 158 ff. 315 ff. 438 ff. Die wichtigste Spezialuntersuchung für den gleichen Zeitraum ist: Exp. Schmidt *Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas u. s. volkstüm. Ableger im 16. Jh.* (Forsch. z. n. Litg. 24), 1903. Dasselbst ist die wichtigste bis dahin erschienene Literatur angeführt. Zur Ergänzung des dort Genannten und als wichtigste Lit. für das 17. Jh. seien noch erwähnt:

Allgemeine Bibliographie: Goedeke *Grundriß* 2. Aufl. Bd. 2 § 115 (Neulateriner) und Kap. 6 (Schauspiel) Bd. 3 § 189. — Schuldrama, Bürgerspiel und gelehrtes Kunstdrama sind bei Goedeke nicht getrennt.

Ortsgeschichte: Chr. Heinr. Lorenz *Geschichte des Altenburger Gymnasiums* 1789. M. Meißner *Geistl. Auführungen u. Schulkomödien in Altenburg, Mittel- u. d. gesch.- u. altertumsf. Ges. d. Osterlandes* 11, S. 351 ff. H. L. Frischs *Schulspiel v. d. Unsauberkeit d. falschen Dicht- und Reimkunst*, aufgefl. 1700 am Gr. Kloster Berlin (Schriften d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 26) 1890. G. T. A. Krüger *Die dram. Auführungen auf d. ehemal. Martineum zu Braunschweig*, Prgr. 1862. A. Wissowa *Über e. Anzahl Schuldramen aus d. Bibl. d. kath. Gymn. Prgr. Breslau* 1861. F. Meister *Beiträge z. Gesch. d. Gymn. zu St. Maria Magdalena in Breslau* (Festschr. z. 200j. Jubelf. d. Gymn.) 1893. J. Bolte *Das Danziger Theater im 16. u. 17. Jh.* (Theatergesch. Forschn. 12) 1895. A. Dietrich *Urkundliches z. Gesch. d. Gymnasiums*, Prgr. Hirschberg 1863. E. Riedel *Schuldrama u. Theater (in Hamburg)* in: K. Koppmann, *Aus Hamburgs Vergangenheit* II, 1885. S. 181 ff. G. Wustmann *Aus Leipzigs Vergangenheit* 3. Reihe 1909, S. 101—114. G. Ballas *Gesch. d. Studium Martinianum zu Linz a. Rh.* 1893. A. Gerstenhauer *Z. Gesch. d. ehem. Ratsschule zu Naumburg*, Prgr. 1910. H. Knothe *Z. Gesch. d. Feier d. Gregoriusfestes in d. Oberlausitz*, N. Laus. Mag. 39 (1862) S. 45 ff. R. Richter *Die Schulkomödie in Saalfeld*, Prgr. 1864. K. S. Heiland *Üb. die dram. Auführungen im Gymn. zu Weimar*, Prgr. 1858. Th. Gärtner *Die Zittauer Schulkomödie vor Chr. Weise* 1903. G. Bruchmann *Annales oder Geschicht-Buch u. Chronica der Stadt Züllichau* 1665, S. 118 ff.

Personalgeschichte: D. F. Strauß *Leben u. Schriften d. Dichters u. Philologen Nic. Frischlin* 1850. R. Buchwald *Joachim Greff. Untersuchungen üb. d. Anfänge d. Ren.-Dramas in Sachsen.* (Probefahrten 11) 1907. Th. Paür *Die Schulkomödien des Rektors Sam. Großer in Görlitz*, Zur Lit. u. Kunstgesch. Aufsätze u. Vorträge 1876, S. 282 ff. W. Flemming *Gryphus und die Bühne* 1921. L. Theobald *Das Leben u. Wirken des Tendenzdramatikers Thomas Naogeorgius* (Qu. u. Darst. a. d. Gesch. d. Ref.-Jhs. 4) 1908. H. Begemann *Christian Rosas Geistl. Schauspiele Theophania u. Holofern* 1913. E. W. H. Kornemann *Christian Weise als Dramatiker*, Diss. Marburg 1853. O. Kaemmel *Christian Weise, ein sächs. Gymnasialrektor der Reformzeit d. 17. Jhs.* 1897. 'Masaniello', Trauersp. v. Chr. Weise, hrsg. v. R. Petsch (Neudr. dt. Literw. d. 16., u. 17. Jhs. 216—128) 1907. Chr. Weises Dramen 'Regnerus' u. 'Ulvilda' hrsg. v. W. v. Unwerth (Germanist. Abhandl. H. 46, 1914). H. Schauer *Christian Weises biblische Dramen* 1921.

Stoffgeschichte: K. Goedeke

Everyman, Homulus und Hecastus. Ein Beitr. z. internat. Litg. 1865. R. Pilger *Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jh.*, ZfdPh. XI (1880) S. 129 ff. H. Holstein *Das Dramavom verlorenen Sohn*, Prgr. Geestemünde 1880. Erich Schmidt *Komödien vom Studentenleben* 1880. A. v. Weilen *Der ägyptische Joseph im Drama d. 16. Jhs.* 1887. Ru'd. Schwartz *Esther im deutschen u. d. T.: 'Ztschr. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterrichts'*.

Vom pädagogischen Standpunkte aus ist das Schuldrama behandelt in C. v. R a u m e r *Geschichte der Pädagogik* und in C. A. Schmid *Encyklopädie d. ges. Erziehungs- u. Unterrichtswesens*.

Eine Menge Einzeluntersuchungen sind zu finden in den 'Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte' Jg. 1—20 (nebst Beih. 1—21). 1891—1910. Fortges. u. d. T.: 'Ztschr. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterrichts'.

C. Kaulfuß-Diesch.

Schundliteratur. § 1. Die Geschichte der Sch. im heutigen Sinne ist die Geschichte ihrer Bekämpfung; erst aus dieser heraus ist für den Begriff eine scharfe Abgrenzung gewonnen worden.

§ 2. Macht man zum alleinigen Kriterium des „Schundes“ das Moment des Unkünstlerischen schlechthin, das in Zerstreuung statt in Erschütterung, in Flächen- statt in Tiefenwirkung, in Ein eb nung statt in Herausarbeitung der aus dem Stoff sich gestaltenden Probleme und Konflikte das richtunggebende Ziel des Kunstwerks sieht, so hat es eine „Schundliteratur“ überall da und dann gegeben, wann und wo die schriftstellerische Produktion begann, in der Befriedigung des Geschmacks einer breiten, geistig nicht tief genug empfindenden oder empfinden wollenden Masse von Lesern ihre Aufgabe zu suchen; es wurde so — dem Schaffenden bewußt oder unbewußt — der produktive, das Kunstwerk allein zeugende Schöpfungsakt vergewaltigt durch im voraus feststehende, mithin die subjektive Freiheit dieses Aktes zerstörende Forderungen. Eine Geschichte dieser „Schundliteratur“ schreiben heißt die Geschichte der Literatur selbst darstellen, nur mit scharfer Sichtung des nach oben genannten Maßstab zu wertenden Stoffes.

§ 3. Wollte der in den 90er Jahren des vorigen Jhs. einsetzende Kampf gegen

die Sch. seine innere Berechtigung auch weiteren Kreisen gegenüber erweisen, so sahen sich die Anhänger dieser Bewegung gezwungen, genauer zu ergründen, wie weit im Interesse der geistigen Volksge sundung die Abwehr gegen die nicht-künstlerische Literatur zu gehen habe, und mit welchen Mitteln eine solche Abwehr sich erfolgreich gestalten ließe. Das Signal zu diesem Kampfe gaben die immer deutlicher werdende Skrupellosigkeit, mit der geschäftstüchtige Verleger und Schriftsteller sich über die im Stofflichen wie im Formalen an literarisches Schaffen zu stellenden ästhetischen wie technischen Mindestforderungen hinwegsetzten, und die schädlichen Auswirkungen der immer reicher aufschießenden Afterkunst, die stets deutlicher zutage traten (Zunahme der Verbrechen). Die einheitliche Organisation einer solchen Abwehr in größerem Umfange aber setzte wiederum objektive, überall und von allen gleichmäßig anwendbare Maßstäbe voraus. So gelangte man zu einer Absonderung zunächst jener Literatur, die in Form und Stoff sich durch geschmackliche Forderungen der breiten Masse zu sehr bestimmt erweist, um den Forderungen einer nach wahrhaft künstlerischen Werten messenden Kritik zu genügen; zu wenig, um eine sittliche Schädigung des Lesenden voraussehen zu lassen (bloße Unterhaltungsliteratur, „Kitsch“); während der „Schund“ im engeren Sinne die mangelnde Intensität des künstlerischen Erlebnisses durch spekulative Ausbeutung der rohen Naturtriebe, namentlich des Sexuellen, zu ersetzen sucht. Daß auch bei einer so gewonnenen Scheidung die notwendige Berücksichtigung nicht nur des mehr subjektiv kritisierenden, sondern auch des mehr objektiv genießenden Beurteilers es in vielen Fällen nur zu einer relativen Wertung kommen läßt, bleibt eine kaum jemals ganz zu behebende Schwierigkeit. Immerhin ließ sich auf dieser Grundlage der Kampf gegen die Sch. mit unverkennbarem Erfolg führen, bis nach dem Zusammenbruch 1918 durch das Zurückdrängen wie jeder so auch der

hier angewandten Zwangsmittel und durch die Gestaltung der finanziellen Verhältnisse diese Erfolge wieder in Frage gestellt erschienen. Erst in letzter Zeit scheinen wieder bessere Zustände sich anzubahnen.

§ 4. Erschwert wurde dieser Kampf schon vor dem Kriege durch die immer mannigfaltigere Spaltung der Sch. in einzelnen Abarten. Anfänglich (etwa seit 1895) waren die sogenannten *Hintertreppenromane* das Haupt-, ja einzige Objekt jenes Abwehrkampfes, jene auf grobes Papier gedruckten, mit schwarz-weißem, möglichst zahlreiche Einzelbilder schauerlichsten Inhalts aufweisendem Titelblatt ausgestatteten Hefte, die durch Kolportagevertrieb, seltener durch den Buchhandel in zahllosen Auflagen im Publikum verbreitet wurden. Der behandelte Stoff wurde in unzählige Fortsetzungen zerteilt (Groschenhefte), die solange weitergeführt wurden, bis die durch die stets sich wiederholenden Greuel abgestumpfte Anteilnahme der Leser ermüdete, die Auflage immer geringer wurde und schließlich das Unternehmen dem Verleger — der Schreiber war immer der Benachteiligte — nicht mehr lohnend genug erschien und abgebrochen wurde; eine raffinierte Technik der Stoffteilung (Unterbrechung des Spannungsablaufs kurz vor dem Höhepunkt!) suchte jener Ermüdung — in der Regel ohne Erfolg — entgegenzuwirken (der Zeitungsroman!). Der Name des Hintertreppenromans weist auf seine Verbreitung und sein Aufkommen in bestimmten sozialen Kreisen einer Zeit hin, die durch die Sonderung der „Hinter-treppe“ vom „herrschaftlichen Aufgang“ (Gründerzeit) der geistigen Nahrung, in der man auf besagter Hintertreppe Genüge fand, den Namen gab. Die Hintertreppenromane waren die letzten Nachkommen der einst in den breitesten Schichten des Bürgertums gelesenen Ritter- und Räuberromane eines Vulpius, Spieß, Cramer, deren Stammbaum im 'Götz von Berlichingen' und den 'Räubern' seine erlauchten Ahnen findet; von letzteren lassen sich noch oft direkte

Fäden zu diesem und jenem Hintertreppenromane spannen. Eine Auswahl dieser Romane bei Schultze (s. u.).

§ 5. An Stelle dieser Hintertreppenromane, die übrigens noch heute nicht ausgestorben sind, traten dann etwa seit 1910 die Einzelhefte, auf besserem Papier mit buntem, Einzel-Titelbild, die den Stoffkreis der Hintertreppenromane vor allem durch Aufnahme der Detektivgeschichten (s. d.) erweiterten (Nat Pinkerton, Nick Carter, Ethel King u. a.) und das Greuelwesen, soweit möglich, noch mehr steigerten, um die Fähigkeiten und Verdienste ihrer Helden so stark wie möglich hervortreten zu lassen. Diese an sich abgeschlossenen Hefte ließen sich leichter und lohnender im Buch- und Zeitungshandel vertreiben, vermieden ein allzu rasches Ermüden der Leser und paßten sich durch ihren Inhalt und in ihrer Ausstattung dem gesteigerten Sensationsbedürfnis namentlich der lesewütigen Jugend an; neben der Kriminalistik machen erotische Erzählungen, dergleichen eine verlogene Abenteuerliteratur ihren Inhalt aus. Geschichte (Patriotismus!) sowie mehr oder weniger alberne „dumme Streiche“ müssen ebenfalls als Stoff herhalten.

§ 6. Die Abwehr gegen diese Literatur hat versucht, sich der — äußerlich — gleichen Waffen zu bedienen, z. T. mit (bunte Jugendbücher), z. T. ohne Erfolg (Versuch der „guten Kolportageromane“); es heißt sich da mit Abdämmen der Flut begnügen, die durch das Kino unheilvoll verstärkt wird. Zwangsmaßnahmen (Einschreiten der Behörden, Verkaufsverbote, Zensur) haben sich wirksam erwiesen, mehr aber die Einwirkung auf den Leser selbst. Neben Aufklärung durch Presse, Flugblätter (Dürerbund!), Versammlungen, Ausstellungen, steht vor allem die Erziehung der Jugend zum guten Buch, die in der Schule und in den neuerdings immer wichtiger werdenden Volksbüchereien ihre Hauptstätte finden muß. Die segensreiche Wirkung der billigen Reihenbücher (Deutsche Dichter-Gedächtnisstiftung, Wiesbadener Volksbücher u. a.) war zeitweise durch die Geld-

entwertung stark beeinträchtigt; gerade da mußten und müssen die Büchereien jeder Art eingreifen.

Ackerknecht *Das Lichtspiel im Dienst der Bildungspflege* 1918. Buchwald *Das gute und das schlechte Buch* 1921. E. Schultze *Die Schundliteratur* 3 1925. Flugschriften der Zentralstelle für Volkswohlfahrt Heft 5 (Bekämpfung der Schundliteratur) 1911. Lydia Eger *Unser Kampf gegen das schlechte Buch*. Dresden o. J. Turszinsky Westermanns Mhh. CIX 401 ff. Die „Unterhaltungsliteratur“. LE. XVII 517 f., 1041 ff.; XVIII 1326; XIX 417. Eckart IX 5. Kolportageroman: Kellen Preuß. Jahrb. XCVIII (1899) 1, 29—103. Keiter-Kellen *Der Roman* 1908. S. 469 f. H. Beyer.

Schwäbische Dialektliteratur. § 1. Die schwäbische Dialektdichtung ist bisher eine Spezialität geblieben, die es zu keinerlei Bedeutung für die allgemeine dt. Literatur gebracht hat. Um sich außerhalb des Stammesgebiets eine über die Kreise der Sprach- und Literaturforscher hinausreichende Beachtung zu verschaffen, hätte es einer hervorragenden Dichterpersönlichkeit, eines Fritz Reuter oder Klaus Groth, bedurft — und gerade daran hat es ihr gefehlt. Aber auch innerhalb der schwäbischen Sprachgrenzen ist sie durchaus nicht Gemeingut aller Volksschichten geworden; am allerwenigsten hat von jeher, was vornehm ist oder sich vornehm dünkt, etwas dafür übrig gehabt. Als weiteres Hindernis hat der Ausbreitung der schwäbischen Dialektdichtung der schwankende Begriff des Schwäbischen in geographisch-politischer wie sprachlicher Hinsicht entgegengestanden. Wohl ist die heutige Republik Württemberg das Kernland des Schwabentums. Aber das Ganze an sich zu ziehen, ist diesem Staate nicht gelungen: ein beträchtlicher Teil gehört zu Bayern, ein kleiner sitzt in der preußischen Enklave Hohenzollern, während umgekehrt in der Napoleonischen Zeit fränkische Bestandteile Württemberg angegliedert worden sind. Diese Umstände sind nicht ohne Belang, da der politische Anschluß immer auch bis zu einem gewissen Grade in kulturellen Fragen mitspricht. Viel wichtiger freilich ist die Einheitlichkeit der Sprache. Und

gerade um die ist es beim Schwäbischen nicht zum Besten bestellt. Dieses Idiom ist durchaus keine Einheit, wird vielmehr in verschiedenen Teilen des württembergischen Landes mit starken Abweichungen gehandhabt: im Oberland geht es in das ihm nahe verwandte Alemannische über, in der Heilbronner Gegend ins Fränkische. Namentlich das Schwäbische, wie es in dem zwischen Ulm und Bodensee gelegenen Oberschwaben, das ohnehin erst im Anfang des 19. Jhs. an Württemberg kam, gesprochen wird, weicht in seiner Härte und Rauheit von dem weicheren unterländischen Dialekt so stark ab, daß es von den Bewohnern der Neckargegenden so ohne weiteres nicht verstanden wird. Außerdem hat aber fast noch jeder Ort seine kleinen Besonderheiten. Im Umkreis weniger Wegstunden von Stuttgart wird z. B. die Verneinung durch *nei*, *noi*, *noa* abgewandelt.

Diese Flüssigkeit des gesprochenen Dialekts hat selbstverständlich auch den geschriebenen bestimmt und zur denkbar größten Ungleichheit verurteilt. Die Orthographie ist selbst da Schwankungen ausgesetzt, wo die Mundart an sich dieselbe ist, und es ist bis jetzt keinen Bemühungen gelungen, gleiche Schreibart der vokalischen Mischlaute oder Nasallaute durchzusetzen. Vielleicht mit gutem Grund, weil eine solche Festlegung des Dialekts letzten Endes sein wahres Wesen aufheben würde, das nun einmal auf der aller Gleichmacherei spottenden Mündlichkeit beruht. Aber zur Förderung der schwäbischen Dialektliteratur hat diese Sachlage natürlich nicht beigetragen.

§ 2. Die mundartliche Dichtung ist ja auch sonst in ganz bestimmte enge Grenzen gebannt, die nur unter Verletzung von natürlichen ästhetischen Gesetzen erweitert werden können. In der unverfälschten Volkssprache sollten mit Fug und Recht nur solche Gesellschaftskreise, die sich ihrer auch wirklich bedienen, abgeschildert werden, also die ländlichen und bis zu einem gewissen Grad die kleinstädtischen. Nicht aber darf sie der Dichter den Gebildeten in den Mund legen, die höchstens gelegentlich im Dia-

lekt reden und noch weniger im Dialekt denken. So ist die mundartliche *Lyrik* eben nur da berechtigt, wo es sich um die Gefühlswelt des Volkes im engeren Sinn handelt. Der Versuch schwäbischer Liederdichter, darüber hinauszugreifen, mußte zu einem Salonschwäbisch führen, wie es hauptsächlich Adolf Grimminger in seinen Gedichtbüchern keineswegs ohne Talent und Glück, aber ohne die rechte künstlerische Befugnis gehandhabt hat. Die eigentliche Domäne der Dialektpoesie ist von jeher das *Drama* gewesen. Dabei kam freilich nur in verhältnismäßig seltenen Fällen die höhere dramatische Form in Betracht; im Schwäbischen wenigstens überwogen die einfachen Gespräche oder dialogisierten Anekdoten und Geschichten. Ausschließlich im Volksidiom geschriebene Schauspiele erzeugen leicht Einförmigkeit: um so besser eignet es sich zu Kontrastwirkungen. Ursprünglich diente die schwäbische Mundart, wie auch die übrigen dt., im Drama zur Charakteristik solcher Personen, welche sie wirklich redeten, und durch Gegenüberstellung dieser und hd. sprechender Figuren wurden drastische Wirkungen komischer Art erzielt. Namentlich in den Stücken des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (1564—1613), der am Ende des 16. Jhs. für seine mit Hilfe der sog. Englischen Komödianten (s. d.) errichtete Hofbühne dichtete, treibt ein schwäbischer Bauer Conrad oder Davus sein Wesen. Ungefähr derselbe komische Eindruck wird hervorgerufen, wenn umgekehrt anders redende Personen in eine rein schwäbische Umwelt hineinplatzen: so der preußische Vetter in Friedrich Th. Visschers (1807—87) harmlos lebenswürdigem Lustspiel 'Nicht Ia' (1884). Auch die epische Darstellung in Prosa verträgt sich eigentlich nur in den Dialogstellen mit der Mundart. Die fortlaufende Erzählung in dieser ist allenfalls beim Ichtton zulässig, sofern dieses erzählende Ich von Natur auf die Volkssprache angewiesen ist. Auch ohne eine solche Bemäntelung durch den Ichtton haben die beiden rühmlich bekannten Brüder Karl

(1847—1904) und Richard Weitzbrecht (1851—1911) ganze Geschichten in ihrem heimatlichen Dialekt geschrieben, ohne daß sie mit dieser von ihnen eingeführten Methode durchgedrungen wären.

§ 3. Eine mundartliche Dichtung hat es vor dem Reformationszeitalter in Schwaben so wenig wie im übrigen Deutschland gegeben; vielmehr war bis dahin die ganze dt. Dichtkunst im gewissen Sinne Dialektpoesie. Erst seitdem sich im Verlaufe des 16. Jhs. unter der Einwirkung von Luthers Bibelübersetzung das Nhd. als einheitliche Norm für das dt. Schrifttum durchgesetzt hatte, konnte der Gedanke auftauchen, dieser nhd. Dichtung eine solche in den Dialekten an die Seite zu stellen. Für Schwaben — wie für Oberdeutschland überhaupt — lag noch ein besonderes Bedürfnis dazu vor. Zur Blütezeit der mal. Poesie hatte das Schwäbische den Ton angegeben. Nun aber hatte sich der literarische Mittelpunkt mehr und mehr nach dem Norden verschoben, und das Obdt. hatte die Herrschaft über die neue Schriftsprache verloren. Je mehr sich diese vom schwäbischen Volksidiom entfernte, desto eher konnte der Wunsch hervortreten, dem schwäbischen Dialekt in der Literatur zu besondern Zwecken Geltung zu verschaffen. So sehen wir seit der zweiten Hälfte des 16. Jhs. den schwäbischen Bauern auf der Schaubühne festen Fuß fassen. Eine sonderlich würdige Rolle spielte diese komische Charakterfigur freilich nicht. Sie hatte durch ihre Tölpeleien für die Lachlust des Publikums zu sorgen und artete schließlich zum völligen Hanswurst aus. Wir sehen ferner zur gleichen Zeit eine volkstümliche Dialektlyrik entstehen, die, von unbekannten Volksdichtern herrührend, für bäuerliche Kreise bestimmt und auf den Dörfern heimisch war. Liebeslieder und Liebeswerbungen, Hochzeitsgedichte und Tanzlieder, meist in Form von Wechselgesängen, ertönten allerorten und verherrlichten die ländlichen Feste. Dem Dreißigjährigen Kriege, der die Freude an harmlosen Belustigungen im Volke ertötete, fiel auch das bäuerliche Volks-

lied der Schwaben zum Opfer. Da diese ganze Poesie weit mehr mündlich verbreitet und gesungen als niedergeschrieben und gedruckt worden ist, so konnte sich auch nur ein verschwindend kleiner Rest davon erhalten. Nebenher lief eine mundartliche Dichtweise, die nicht sowohl für bäuerliche Kreise bestimmt als auf solche gemünzt war: derbe Schilderungen des ländlichen Lebens, Bauerngespräche, Bauernklagen. Auch der bekannte Schwank von den sieben Schwaben, dem in der späteren Dialektpoesie eine wichtige Rolle vorbehalten war, erschien zwischen 1610 und 1630 als Beigabe zu einem Kupferstich erstmals im mundartlichen Sprachgewande. Als erster württembergischer Kunstdichter hat ungefähr zur selben Zeit Georg Rudolf Weckherlin (1584 bis 1653) Versuche mit der heimatlichen Mundart im bescheidensten Ausmaß gewagt.

§ 4. Von der Mitte des 17. bis gegen die Mitte des 18. Jhs., also in jener Epoche, da alles Volkstümliche in der dt. Literatur gewaltsam unterdrückt ward, lag auch die schwäbische Dialektdichtung in tiefen Schlummer versenkt. Dann begann sie zu erwachen und gelangte — etwa gleichzeitig mit der Blüte der nhd. Dichtung — zu verhältnismäßig reicher Entfaltung. Zuerst im katholischen, damals politisch noch völlig zersplitterten Oberschwaben. Diese Bewegung ging von Männern aus, die, obwohl sie den gebildeten Ständen angehörten, doch durch ihre Lebensbeziehungen dem Volk im engeren Sinn nahe standen und sich deshalb ohne Zwang in seine Gedanken- und Empfindungswelt hineinfinden konnten. Als den eigentlichen Vater der schwäbischen Dialektpoesie dürfen wir den Obermarktaler Stiftsherrn Sebastian Sailer (1714—77) betrachten. Wie viele seiner Kollegen ein jovialer Herr, der keine Beeinträchtigung seiner Würde darin erblickte, daß er sich vor seinen Beichtkindern lärmender Fröhlichkeit überließ, gab er selbst seine Singspiele Sonntagnachmittags im Wirtshause vor einer ländlichen Zuhörerschaft, mitunter aber

auch in vornehmen Kreisen, zum besten, die Dialogstücke rezitierend, die Arien nach eigner Melodie singend und dazu mit der Fidel aufspielend. An die komischen Bestandteile der alten Mysterien anknüpfend, sie jedoch an Derbheit weit überbietend, schuf er seine kecken Burlesken von der Schöpfung der ersten Menschen und ihrem Sündenfall, vom Fall Luzifers, von den schwäbischen Heiligen Drei Königen. Sie gehören zum Besten und Ursprünglichsten, was auf diesem Gebiet geleistet worden ist, und wirken noch heute höchst belustigend. Zwei andere Komödien Sailers 'Die sieben Schwaben oder die Hasenjagd' und 'Schwäbischer Sonn- und Mondfang' gehen auf bekannte Volksschwänke zurück, und in seiner 'Schultheißenwahl von Limmelsdorf' hat er ein in der Folge besonders begierig aufgegriffenes Thema angeschnitten. Von künstlerischem Ehrgeiz hat er kaum etwas gewußt; sein ganzes Dichten war einem naiven Triebe entsprungen, was am besten dadurch erwiesen wird, daß er selbst von allen diesen heiteren Erzeugnissen keines dem Drucke übergeben hat; vielmehr mußten sie — erst geraume Zeit nach seinem Tode — von einem seiner jüngeren Mitbrüder nicht ohne Mühe gesammelt werden.

§ 5. Von Sailers Nachfolgern und Nachahmern sei wenigstens **Karl Borromäus Weitzmann** (1767—1828) namhaft gemacht. Er hat sich jedoch nicht auf parodistische Singspiele beschränkt, vielmehr sowohl komische poetische Schilderungen, Fabeln und Epigramme als auch, nach Hebels Vorgang, ernsthafte Lieder in der Volkssprache abgefaßt. So ist er der Begründer der eigentlichen schwäbischen Dialektlyrik geworden. Er verlieh den sozialpolitischen Elementen, die sich gelegentlich schon im 16. und 17. Jh. hervorgewagt hatten, das Übergewicht und ersetzte Sailers naive Lustigkeit durch einen satirisch-aggressiven Zug im volksfreundlich demokratischen Sinn, durch mehr oder weniger versteckte Anspielungen auf Zeitereignisse und Zeitgenossen, hohe und höchste Per-

sönlichkeiten. Fortan wehte eine aktuelle Luft in der schwäbischen Dialektlyrik, die sich namentlich in unruhigen Zeiten, wie bei der großen Französischen Revolution oder bei der deutschen von 1848—49, bemerklich machte. Weitzmann hat es durch schlagenden Witz und beißenden Spott zu großer Beliebtheit gebracht; aber der Vorwurf kann ihm nicht erspart werden, daß er der schwäbischen mundartlichen Dichtung die Harmlosigkeit genommen und sie vielfach aus der Sphäre des Niedrigen in die des Schmutzigen herabgezogen hat.

§ 6. In eine neue Entwicklungsphase trat diese nunmehr auf altwürttembergischem, protestantischem Boden. Zunächst auch hier in dramatischer Form. **Gottlieb Friedrich Wagner** (1774—1839), der in seiner Doppelstellung als Dorfschullehrer und -schultheiß reiche Gelegenheit hatte, den Bauerncharakter und die Verhältnisse des Bauernstandes an der Quelle aufs genaueste zu studieren, legte seine Erfahrung in realistischen Schauspielen nieder, die sich mit dem beliebten Thema der ländlichen Wahlen oder mit Familienkonflikten befassen. Es sind Sittenbilder von ungewöhnlicher Sicherheit der Beobachtung und nicht geringer Kraft der Charaktergestaltung. Der schwäbische Bauernstand wird darin sowohl nach seinem privaten als öffentlichen Leben einer scharfen Kritik unterzogen, namentlich seine politische Unreife und Unfähigkeit zur Selbstverwaltung an drastischen Beispielen nachgewiesen. Obgleich die meisten Stücke Wagners regelrecht gebaute Dramen sind, hat er doch bei ihrer Abfassung die Bühne nicht im Auge gehabt. Es fehlt ihnen an dramatischer Schlagkraft und Spannkraft. Und so sind sie leider für das schwäbische Volkstheater, dem sie nach ihren sonstigen Eigenschaften trefflich angestanden hätten, unfruchtbar geblieben. **Johannes Nefflen** (1789 bis 1858), der unverkennbar bei Wagner in die Schule gegangen ist, hat dann vollends die streng geschlossene dramatische Form preisgegeben und ist zur loseren dialogisierten Erzählung herab-

gestiegen. Gleichfalls ein hervorragender Kenner des schwäbischen Volksstamms, seiner Charaktereigentümlichkeiten und Sitten wie seiner Sprache, bildete er sich zum einflußreichen Volksschriftsteller aus, der jedoch mehr polemisch-didaktische als ästhetische Zwecke verfolgte und kaum auf den Namen eines Poeten Anspruch erheben darf. Das schwäbische Dialektdrama — rein theatralische Machwerke, bei denen die Mundart keine innere Notwendigkeit ist, wie 'Dorf und Stadt' (1847) der Birch-Pfeiffer, dürfen ihm nicht zugezählt werden — hat bis auf den heutigen Tag fast ausschließlich auf den Vereinsbühnen ein bescheidenes Dasein geführt, deren anspruchslose Hausdichter den berechtigten Forderungen der Öffentlichkeit nicht genügten. So konnten auch, mangels einer ausreichenden Anzahl vollwertiger Stücke, die Bemühungen um Hebung der schwäbischen Dialektbühne bis jetzt keinen durchschlagenden Erfolg haben.

§ 7. Nachdem die mundartliche Lyrik durch Weitzmann und seine Nachfolger in weiten Kreisen des Volkes Einlaß gefunden hatte, fiel sie bald den trivialsten Reimern anheim, die, im Wahn, der Dialekt vermöge jede poetische Unfähigkeit zu verdecken, über öffentliche Feste aller Art oder die Gemüter bewegende Zeitfragen ihre kläglichen Verse schmiedeten. In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. begann das Volksidiom wieder zu würdigeren literarischen Zwecken verwendet zu werden. Eine Anzahl begabter Lyriker trat hervor, die, um ihre Kunst auch den gebildeten Ständen mündgerecht zu machen, aus dem unterländischen Dialekt einen für alle Schwaben leicht verständlichen Durchschnitt zogen, natürlich mit mancherlei Abstufungen und verschiedenen Graden der Verwässerung. Dabei wurde der schlicht anmutige Liederston teils mit heiterem, teils mit sentimentalem Gepräge bevorzugt. Der sympathische Eduard Hiller (1818—1902) ist hier in erster Linie zu nennen; außerdem etwa noch Friedrich Richter (1811 bis 1865), der schon erwähnte Adolf Grimminger (1827—1909), Cäsar Flaisch-

len (1864—1920), der ja als hdt. Dichter mehr Lorbeeren gesammelt hat, Mathilde Franck (geb. 1834), Friedrich Greiner (geb. 1858), Otto Gittinger (geb. 1861) und aus jüngster Zeit August Reiff, Martin Lang, August Lämmle. Manche von diesen haben neben dem volkstümlichen Lied die Gattung der versifizierten Anekdote aus dem Bauernleben mit Glück gepflegt.

§ 8. Schneide- und Treffpunkt zwischen altwürttembergisch-unterländischem und neuwürttembergisch-oberländischem Wesen bildet die alte Reichsstadt Ulm. Von ihr sind Gustav Seuffer (1835 bis 1920), Wilhelm Unseld (geb. 1846) und Robert Kien (geb. 1843) ausgegangen; alle drei sind durch glücklichen Humor ausgezeichnet und huldigen einer scherzhaften Manier im 'Fliegenden-Blätter'-Stil, konnten jedoch der Gefahr der Trivialität nicht ganz entgehen. Seuffer hat sich auch mit Richard Weitbrecht 1885 zur Herausgabe der chronologisch angeordneten Anthologie 's Schwobaland in Lied und Wort' zusammengetan, die eine treffliche Übersicht über die gesamte schwäbische Dialektpoesie bietet und alle andern Sammelwerke dieser Art übertrifft. In Oberschwaben selbst hat die Dialektlyrik ihren echten, ursprünglichsten und naturwüchsigsten Vertreter in Michel Buck (1832—88) gefunden, der sich auch als Altertums- und Sprachforscher wissenschaftliche Verdienste erworben hat. Seine Gedichte sind erst nach seinem Tod im Jahre 1892 unter dem Titel 'Ballenga' (Schlüsselblumen) erschienen. Die Stärke dieser realistischen Bilder aus Natur- und Landleben, die einer gewissen herben Poesie keineswegs entbehren, liegt in der Beschreibung, in der Sittenschilderung. Doch durch die Hülle der unverfälschtesten oberschwäbischen Bauernsprache zum Kern durchzudringen, ist schon für den württembergischen Städter eine schwierige, für den Nichtschwaben eine schier unmögliche Aufgabe.

C. Flaischlen *Neuere schwäb. Dialekt-dichtung*, Die Grenzboten XLVII (1888) 4. Quartal S. 279—285. Ders. Besondere

Beil. des Staatsanzeigers für Württ. 1890 Nr. 6/7 u. 9. H. Fischer *Beiträge zur Literaturgesch. Schwabens* I (1891) S. 214 bis 246. A. Holder *Geschichte der schwäb. Dialektdichtung* 1896; Nachträge dazu Alemannia XXIV 279—282; Neue Folge II S. 216 f.; III S. 36—51. R. Krauß *Schwäb. Literaturgesch.* I (1897) S. 378—394, 418; II (1899) S. 165—168, 340—343, 443 f., 454. P. Beck *Der schwäb. Bauer auf der Bühne*, Diözesanarchiv aus Schwaben XV S. 33—39, 57—59, 165—170. Derselbe *Zur Gesch. der schwäb. Dialektdichtung*, ebenda XV 45—48. R. Krauß *Das schwäb. Volks-u. Dialektdrama*, Bühne u. Welt VII (1904/05) S. 931—939. E. G. Ghibellinus *Streifzug durch die schwäb. Dialektdichtung*, Stuttgarter Neues Tagbl. 1909 Nr. 117, 128, 267 u. 1910 Nr. 174, 199, 223, 286. A. Holder *Schwäb. Dialektdichtung auf dem Schwarzwald*, Aus dem Schwarzwald XXIV (1916) S. 64 bis 66. Derselbe *Sieben Schwaben als Schwarzwälder Dialektdichter* (Sonderabdruck aus dem 'Grenzer', Freudenstadt) 1918. O. Guttinger *Schwäb. Volkstum der Mutterboden schwäb. Dichtung*, Schwäb. Heimatbuch 1919 S. 95—102. R. Krauß.

Schwank (dramatischer) s. Lustspiel.

Schwank (epischer). § 1. Scherzhafte, lustige Erzählung, gereimt und in Prosa, bald anekdotisch kurz, bald novellenhaft ausgesponnen; im Ton häufig derb, gern ins Obszöne gleitend, von oft lehrhafter Tendenz. Schwankhafte, gereimte Novellen kommen in der mhd. Dichtung des 13. Jhs. auf, erfreuen sich dann die ganze frühnhd. Epoche äußerster Beliebtheit, werden seit dem 15. Jh. auch in Prosa gefaßt, bis sie endlich im 17. Jh. auf einen literarischen Tiefstand sinken.

§ 2. Das ganze MA. kennt Schwankstoffe in Novellenform. Schon die Ottonenzeit schätzt kleine, lateinisch gedichtete Schwänke und Lügenmärchen: z. T. altes, bis in die Antike reichendes mimisches Gut, das die Spielleute des 10. und 11. Jhs. weiter pflegen, von durchweg internationalem, durch die lat. Dichtung bequ Coast vermitteltem Gepräge. Soweit sein Ursprung orientalisch, wird dieser Stoff durch die westöstlichen Kulturberührungen, wie sie die byzantinischen Verbindungen der Ottonen und die Kreuzzüge auslösen, in Deutschland heimisch. Im weitren Verlauf des MA. schwillt das internationale Gut dann

zu einem breiten Strom unterhaltsamer Literatur auf, der auch aus romanischen Quellgebieten seine Fluten nach Deutschland wälzt. Erst allmählich werden die dem dt. Boden entwachsenen Schwankstoffe ausgiebiger literarisch verarbeitet.

§ 3. Der erste, der die dt. Dichtung des 13. Jhs. durch die alte Gattung der kleinen poetischen Erzählung schwankhaften, humorgesättigten Gehalts bereichert, ist der Stricker. Seine anspruchslosen, amüsanten, flotten Gedichte finden sogleich einen dankbaren Leserkreis. Dem Vorbild der französischen *Fabliaux* nachgeformt, sind diese Erzählungen geschickt den dt. Verhältnissen angepaßt, halten sich in den Grenzen des Anstands und meiden die Klippe geschwätziger Didaktik. So kann der Dichter auch als erster den Versuch wagen, ein Dutzend solcher Schwänke zu einem laufenden Gedicht zu vereinigen: die erste gereimte Schwanksammlung in dt. Sprache. Der Held ist der Pfaffe *Amis*, ein gerissner Schelm, der alle, die mit ihm in Berührung kommen, gehörig hinters Licht führt. Er wird der Ahnherr einer langen Schelmenreihe, und seine viel bewunderten Streiche leben in späteren Schwanksammlungen fort.

§ 4. Kein Zufall, daß der Stricker, der erste Vertreter der neu aufkommenden Schwankgattung, ein bürgerlicher Fahrender ist: vielmehr bahnt sich mit dieser Erscheinung eine natürliche Entwicklung an, die der Wandel des literarischen Geschmacks und Zeitstils von sich aus begünstigt. Je weiter die Verbürgerlichung der Kultur und Kunst fortschreitet, desto breiter wird der Raum, den der Schwank in der Literatur füllt. Schon das 13. Jh. liefert einen reichhaltigen Bestand, der aus heimischen Stoffen, z. B. bei den Neidhartschwänken, noch mehr aber aus dem weiten internationalen Bereich der ganzen orientalisch-abendländischen Kulturwelt sich bildet.

Der Richtungswechsel ist freilich nicht schroff: bis in die Wende zum 14. Jh. werden Anschauung und Ausdruck der neuen Gattung durch höfischen Geschmack gebändigt. Aber in der Sache

selbst verhält sich das Publikum, wie auch der Stricker im Eingang seines Amis feststellt, fortschrittlich und verlangt *niengerne* nach den modernen, mit pikanten Schwänken gewürzten *maeren*. Statt poetischer Erhebung will die Leserschaft nach französischem Vorbild amüsante Unterhaltung durch die leichte Kost reizvoller Pikanterien. Der Stricker beugt sich der literarischen Mode und wird der erste dt. Fabliaudichter; aber er ist kein Sklave der französischen Vorlage, er prägt das Vorbild nach seiner Gefühlart um: nicht die Freude an schlüpfrigen Pointen führt ihm die Feder, sondern eine unaufdringliche moralische Tendenz zu sittlicher Vertiefung und ethischer Wertung.

§ 5. Ganz anders die gereimte Schwankdichtung des 14. und 15. Jhs. Je länger sie mehr dient der Sch. der Unterhaltung der untren, schöngestig indifferenten Bürgerschichten: fortschreitende Vergrößerung seiner Haltung ist seit dem 14. Jh. die zwangsläufige Folge. Die lebensprühende Darstellung lustiger Begebenheiten durfte der Teilnahme aller Kreise, auch der gehobnen, sicher sein. Der auf drastische Situationskomik und realistische Ausdrucksprägung gestellte Erzählton trägt zur Vervolkstümlichung der Gattung das Seine bei. Oft ist die Erzählung selbst nur Beiwerk, bloß Mittel zur Zeichnung von Charaktertypen (z. B. 'Der Weinschweg', 'Die böse Frau'). Die Freude an der Gestaltung wirklicher Begebenheiten, an Parodie und Burleske überspringt alle moralischen Hemmungen und überschlägt sich bald ins Obszöne. In alle Kreise und Verhältnisse des menschlichen Lebens wird hineingeleuchtet; besonders gern werden sexuelle Dinge behandelt, wobei sich dann manche Erzähler um die Wette in Roheit und Frivolität überbieten. Auch dies ist nur die literarische Spiegung eines sozialen Vorgangs: die Stellung der bürgerlichen Frau ist völlig anders als einst in der höfischen Gesellschaft. Und die ständische Umschichtung vollzieht sich nicht reibungslos: der niedere Klerus und die untern Stände müssen sich ihren Aufstieg gegen

höhere Geistlichkeit und den Adel erst erkämpfen. Schon bei den Streichen des Pfaffen Amis spielen solche soziologischen Überlegungen mit hinein.

§ 6. Im 14. Jh. ist der schon beim Stricker sichtbare Unterschied zwischen der französischen und dt. Auffassung und Ausführung noch deutlich. Ein Vergleich der Bearbeitungen des gleichen Motivs hüben und drüben macht das offenkundig, vgl. Novellen wie 'Frauentreue', 'Frauenbeständigkeit', 'Die treue Magd' (bei von der Hagen, G.A.): wo der Franzose nur pikante Episoden um ihrer selbst willen gestaltet, strebt der Deutsche nach sittlicher Vertiefung. Die Mehrheit der deutschen Reimschwänke übernimmt freilich von der romanischen Vorlage nur die Freude an der Pikanterie, ohne jedes Bemühen, die Erzählung mit einer sittlicheren Auffassung zu durchdringen: Schwanknovellen wie 'Das Häslein', 'Der Sperber', 'Das Gänselein', 'Der schwangere Mönch', 'Irregang und Girregar', 'Minnedurst', 'Die halbe Birne', 'Die Nachtigall', 'Die Teufelsacht' (sämtlich bei v. d. Hagen, G.A.) wären hier zu nennen. Aus ihnen grinst gelegentlich schon behäbiges Wohlgefallen an erotischer Derbheit.

Und vollends im 15. Jh. vermag auch der dt. epische Sch., so wenig wie sein dramatischer Bruder, das Fastnachtspiel, den Fangarmen der Zote sich nicht mehr zu entwinden. Schwankerzählungen wie Hermann von Sachsenheims 'Von der Grasmietzen' oder 'Von den sieben größten Freuden' eines unbekannten Dichters (beide im Liederbuch der Klara Hätzlerin), oder 'Von dem Preller', 'Von dem Strigelein', 'Der Turnei von dem Zers' (bei A. v. Keller, *Erzählungen aus altdt. Hss.*) bezeugen diesen Wandel des Geschmacks und der sittlichen Auffassung mit unflätiger Offenheit.

§ 7. Am Ende des 15. Jhs. findet man Gefallen an zyklischer Verarbeitung ganzer Schwankserien: Neidhart Fuchs, Der Pfaffe vom Kalenberg, Peter Leu, Markolf, Eulenspiegel. Sie zeichnen scharf die Gegensätze der spätmal. Gesellschaftsschichten: der Geistlichen, Ritter, Bauern und Bürger. Der 'Neidhart Fuchs' formt

unter deutlichem Nachklang von Neidharts Poesie drei Dutzend Schwänke, die das vielgelästerte Bauernvolk roh zeichnen und derb verspotten. Nur am Eingang reibt sich Neidhart, wegen eines Liebeshandels aus Meißen flüchtig gegangen, an Nürnberger Bürgern; dann tritt er in den Dienst des Herzogs Otto des Fröhlichen von Österreich († 1339), und der Schauplatz wird nach Niederösterreich verlegt. Die Veilchengeschichte folgt, die Neidharts Feindschaft und seine Streiche gegen die Bauern motiviert. Der historische Neidhart ist also um hundert Jahre verjüngt. Das Ganze eine epische Dichtung mit einem vagen biographischen Schema und einem lockren geschichtlichen Hintergrund. Literarischen Ehrgeiz hatte der Verfasser offenbar nicht: er begnügt sich, die überlieferten Neidhartschwänke zusammenzuschreiben, indem er kritiklos Echtes und Unechtes mischt und unterweilen das gleiche Abenteuer doppelt erzählt. Sein starker Hang zum Obszönen beherrscht namentlich die so beliebten unflätigen Dispute zwischen Mutter und Tochter.

Am gleichen Hof, zur gleichen Zeit lebt der Pfaffe vom Kalenberg, dessen Streiche der Wiener Philipp Frankfurter in den 70er Jahren des 15. Jhs. in Reime gebracht hat. Beide Dichtungen gehören also geschichtlich und literarhistorisch in denselben Raum; die Verfasser nehmen auch ausdrücklich aufeinander Bezug. Der geriebne Pfarrer, der mit seinen Possen nicht den Herzog mit seiner Gemahlin noch den Bischof schont, macht am liebsten den Bauern zum Gegenstand seiner derben Spässe. Das Ganze ist nicht eben geschickt zusammengereimt: der große Abstand von der verwandten Dichtung des 13. Jhs., dem Strickerschen 'Pfaffen Amis', zeugt von der Verrohung, die seither die Kunstform auch dieser Dichtgattung vergrößert hat. Gleichwohl dient sein Werk andren zum Vorbild, auf das außer dem Sammler der Neidhartschwänke noch Georg Widmann in Schwäb. Hall, der Dichter des 'Peter Leu', sich beruft: beide erreichen noch

nicht einmal die bescheidne Kunst Frankfurters.

Die 'Histori Peter Lewen, des andern Kalenbergers', in den 50er Jahren des 16. Jhs. entstanden, reimt schlecht und recht die Streiche eines listigen Schwaben: vom Lohgerberknecht zum Pfarrer aufgerückt, macht er die Bauern und andre Töpel zur Zielscheibe seiner Possen. Widmann, der sein Schwankbuch nach eigener Angabe in seiner Jugend verfaßte, konnte sich auf mündliche Berichte stützen von Leuten, die den 1496 in seiner Vaterstadt Hall in hohem Alter gestorbenen Peter Leu noch selbst gekannt.

Neben der Verspottung der bäurischen Dummheit läuft ein andrer Schwanktypus, der den Vielgeschmähten eine dankbarere Rolle zuweist: Der Bauer rächt sich, und sein Mutterwitz siegt über die Vertreter aller übrigen Stände. So erweckt die alte Überlieferung von dem sagenhaft schlaunen Markolf, der mit seinen Reden und Schwänken sogar den weisen Salomo gehörig abführt, reges Interesse. Die Sage schöpft aus einer lat. Quelle, wie verschiedene Prosa- und Reimfassungen seit dem 14. Jh. kund tun. Namentlich eine Prosabearbeitung des 15. Jhs. wird zu einem vielgelesnen und weit verbreiteten Volksbuch, mit dessen Erfolg eine gereimte Übertragung, die Gregor Hayden zu Ehren des Landgrafen Friedrich von Leuchtenberg in Bayern unternimmt, sowie ein Fastnachtspiel des Hans Folz sich nicht messen können.

Aber ein andres klassisches Werk von gleicher Tendenz überschattet den Markolf: 'Till Eulenspiegel'. Der Held dieser Schwänke, die der Weltliteratur gehören, ist keine Sagengestalt wie Markolf: er hat wie Neidhart, der Kalenberger und Peter Leu wirklich im 14. Jh. gelebt: von Haus ein Bauernbursche aus dem Braunschweigischen, bald weit und breit berühmt als Held übermütiger, listiger Streiche. An Fürsten und Herren, an Pfaffen und Bauern kühlt er seinen Übermut in Späßen, die alle Töne vom feinen Witz bis zur plumpen Derbheit anschlagen. Am übelsten aber spielt er den Stadtbürgern, den behäbigen Handwerkern

mit, die sich sonst so erhaben dünken über das dumme Bauernvolk. Er vollführt seine Streiche unter dem Deckmantel scheinbarer Torheit, indem er alle Aufträge wortwörtlich, nicht sinngerecht erledigt. Dabei zeigt seine Haltung eine eigenartige, aber dem niedersächsischen Charakter wesenhafte Mischung von ländlicher Schwerfälligkeit und pfiffiger Bauernschläue.

Der nd. Urtext ging verloren, nur hd. Ausgaben blieben erhalten, die älteste aus Straßburg vom Jahre 1515. Der 'Eulenspiegel' wurde eines der beliebtesten Volksbücher und in viele Fremdsprachen übersetzt. Bis heute gehn seine Streiche im Volksmunde um, wobei der alte Anekdotenheld immer neue Geschichten an sich zieht. Auch in gebildeten Kreisen wird noch immer gern das Volksbuch gelesen, dem Fischarts geschwätziges Reimwerk keinerlei Abbruch tun konnte.

§ 8. Bis ins 16. Jh. bleibt die Form der hergebrachten kurzen Reimpaare in Übung. Der Zerfall der Form hält Schritt mit der Verrohung des gedanklichen und sittlichen Gehalts: der Reimvers ist nur noch literarisches, nicht poetisches Mittel. Im 16. Jh. sucht Hans Sachs nochmal im Bunde mit andern in seinen zahlreichen Schwänken die Versform zu retten; er bevorzugt dabei die Technik der alten Reimpaarweise, wendet aber auch die Liedform (Meistersang) an. Seine Schwänke sind liebenswürdig, mild, behaglich breit, mit moral-didaktischem Beschluß. Sie geben uns reichen Aufschluß über Volkssage und Volkssprache. Kein Freund obszönen Unflats wie seine Nürnberger Vorläufer Rosenplüt und Folz, bestrahlt er die Kinder seiner Muse mit der Sonne echten Humors. Die Grenzen zur Fabel sind wie bei Burckard Waldis und andern verwischt.

§ 9. Seit dem 15. Jh. verwenden die Schwankdichter Vers und Prosa nebeneinander. Wie beim Roman gewinnt die ungebundene Form immer mehr Raum, aber die gereimten Darstellungen behaupten sich nach wie vor. Die gleichen Schwänke werden bald in Versen, bald in Prosa erzählt. Den Strom des Prosasch.

verstärkt dann seit der Mitte des 15. Jhs. ein breiter Zufluß, der einem ganz andern Quellgebiet entspringt: das ist die knapp gefaßte, scharf und witzig pointierte Scherzrede, die mit der Renaissance-novelle durch die Humanisten der dt. Literatur zugeführt wird. Über Entstehung und Entwicklung jener Schwankart vgl. meinen Artikel *Facetie* (oben I 34off.)

Dieser neue Prosasch., eine pikante Würze geselliger Unterhaltung, erobert in schnellem Siegeslauf die Zuneigung weiterer Kreise. Selbst in die theologische Streit- und Lehrschrift wie in die Predigt schlüpft er ein. Auch zur Verflüssigung trockner Historie ist er ein wirksames und willkommenes Mittel, wie das Beispiel der einst wie heute viel gelesenen Zimmerischen Chronik (16. Jh.) beweist. Kulturgeschichtlich sind die alsbald zu Büchern vereinigten Fazetien höchst bedeutsam; sie geben reichen Aufschluß über die Sitten der Zeit, zumal über das Leben und Treiben der Geistlichen, Bürger und Bauern, der Landsknechte und Fahrenden. Aber die hohe Kunstform des italienischen Vorbilds (Poggio) erreicht der dt. Ableger nicht entfernt, weil die geistige Schulung und sprachlichen Mittel der Nachahmer versagen. Aus dem humanistischen *facete dictum* wird je länger je mehr ein *facete factum*: nicht die Form wirkt nach, nur der Stoff, der dann zu handlungsreicher, behäbig ausladender Darstellung aufgeschwellt wird. Schließlich bevorzugt man auch für den Inhalt dt. Schnurren, wie sie in der gelehrten Welt und im Volksmund umliefen.

Das tut auch Deutschlands bedeutendster Fazetist, der Tübinger Professor Heinrich Bebel, der den lat., mit dt. Ausdrücken spärlich durchsetzten Prosasch. in einer weithin beachteten Sammlung (drei Bücher 1508/12) aufs feinste kultiviert. So schwäbisch-volkstümlich der Gehalt seiner Späße: Stilgefühl und Formwille sind humanistisch. Bebel ist der einzige Fazetist in Deutschland, der das heiter überlegene Kunstspiel der italienischen Renaissance-Fazetie geistig und schöpferisch beherrscht. Nur einer, gleich-

falls ein Tübinger Professor und Humanist, der den Witz in froher Runde oder als schneidende Waffe im Streit der Meinungen liebte wie kein zweiter, hätte sich mit Bebel messen können, hätte nicht ein tragisches Ende ihm vorzeitig die schreiblustige Feder entwunden: Nicodemus Frischlin. Drastische Knappheit, zwingende, auf reinen Wortwitz gespitzte Pointen kennzeichnen den Stil der kleinen, ein Jahrzehnt nach seinem Tode erschienenen Fazetiensammlung, worin der letzte Funke von Moral ausgeblasen, jede Derbheit grade recht ist.

§ 10. Gegen die formal reife Kunst der beiden Tübinger Lateinpoeten fallen die deutschsprachigen Schwank Erzähler samt und sonders ab, der eine mehr, der andre weniger. Von den frühesten Versuchen eines Steinhöwel und Tünger in den 70er und 80er Jahren des 15. Jhs., dem ersten Sammler Pauli ('Schimpf und Ernst' 1522), über Wickram ('Rollwagenbüchlein' 1555), Frey ('Gartengesellschaft' 1556), Montanus ('Wegkürzer' 1557, 'Der Gartengesellschaft zweiter Teil' 1559/66), Schumann ('Nachtbüchlein' 1559), Kirchhof ('Wendunmut' 1563) bis zu Hertzog ('Schildwacht'): nichts, was der Kunstform der lat. Fazetie vergleichbar. Nur Michael Lindner, der Verfasser des 'Rastbüchleins' und 'Katzipori' (1558), müht sich redlich, die echte Fazetie für die dt. Sprache zu retten, indem er überflüssige epische und moralisierende Wucherungen auszuscheiden und die Wirkung seiner Schwänke auf den Wortwitz, das *facete dictum*, zu stellen strebt.

Im Inhalt sind diese Schwanksammler durchweg nicht eben wählerisch: die gleichen Erzählungen werden immer erneut gepreßt, und die für jene Zeit und Gattung unvermeidliche Derbheit feiert, vielfältig abgestuft, höchste Triumphe. Sie alle werden dann wieder gehörig ausgeschrieben für das 1597 in Straßburg gedruckte 'Lalebuch': ein Strauß lustiger Geschichten über allerhand kleinbürgerliche und bäurische Narrenstreiche, die der Erzähler in der Dorfgemeinde zu Laleburg spielen läßt. Das Lalebuch seinerseits bearbeitet ein hessischer Redak-

tor, Hans Friedrich von Schönberg, für einen Frankfurter Verleger, wobei der Schauplatz nach dem sächsischen Städtchen Schilda verlegt wird. Unter dem neuen Titel 'Die Schildbürger' (1598) macht das Buch nun seinen erfolgreichen Weg, während eine abermalige Bearbeitung und Erweiterung, 'Der Grillenvertreiber' (1603), ein schaler, abgestandener Aufguß, wenig Liebhaber findet.

Auch die alten Lügengeschichten leben fort: eine Vereinigung solcher Aufschneidereien auf eine Person ist der 'Finkenritter', ein um 1560 gleichfalls in Straßburg erschienenen Volksbuch, das die tollsten Narrenstreiche überbieten möchte. Diese Sch.gattung hält sich bis ins 18. Jh., wo der gestrandete hannoversche Professor Erich Raspe mit seinem Buch 'Baron Münchhausens Erzählungen seiner wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuer in Rußland' (London 1785, durch Bürger 1786 aus dem Englischen übersetzt) der dt. Lügendichtung ihren volkstümlichsten Helden schenkt.

§ 11. Auch im 17. Jh. lebt neben den galanten und Abenteuerromanen der Sch. aller Schattierungen fort, bald von tonangebenden Dichtern wie Zingref, Dach, Taubmann gepflegt, bald von unbekannten Sammlern zu Büchern vereinigt. In einer Zeit, wo nach Goethes Ausspruch ein Kranz von Anekdoten und Maximen den größten Schatz für den Weltmann bedeutete, waren neben den Komplimentierbüchern und Briefstellern die Sch.- und Sprichwortsammlungen ein begehrter literarischer Behelf für den gesellschaftlichen Verkehr. Doch mußte das Plätschern im seichten Gewässer der geselligen Unterhaltung den kernhaften Charakter des Sch.s verweichen und auflösen. Ein Verfall, den auch ein Werk wie 'Der Deutschen scharfsinnige kluge Sprüche', Zingrefs literarische Hauptleistung, die *Apophthegmata* (1626), nicht aufhalten kann: lustige Anekdoten, geistreiche Wendungen und Wortspiele, schlagfertig im Gedanken und Wort, im Stil der besten alten Schwanküberlieferung.

Zumal in der dünnen Luft der Gelehrtenstube, von pedantisch nüchterner Ge-

lehrtheit bedrückt, will die alte volkstümliche Gattung nicht recht mehr ge-
dehnen. Umsonst macht Zingref schon in
seinen Schulpossen, den *Facetae Penna-
lium* (1618), gegen das banausische, über-
hebliche Gelehrtentum, gegen alle Aus-
wüchse der Pedanterie und Platttheit
Front. Was schließlich nicht in der Dürre
gespreizter, Gelehrsamkeit vertrocknet,
versinkt im Sumpf obszöner Derbheit.

§ 12. Erst der geläuterte Geschmack
des 18. Jhs. gräbt die wertvollen alten
Schwanksammlungen wieder aus oder ver-
sucht durch Neuformung die abgestorbene
Dichtgattung wieder zu beleben. So etwa
A. F. E. Langbein (1751—1835), der den
Inhalt italienischer Novellen, französi-
scher *Fabliaux* und dt. Scherzreden in
einer eigentümlichen Mischung von Prosa,
Reimvers und dramatischer Dialogtech-
nik zu zwei Schwankbänden (1792) formt,
die bis 1816 dreimal aufgelegt werden.

Bis in unsre Tage sind die alten
Schwänke, voran der 'Eulenspiegel', der
lebhaften Teilnahme weiter Kreise sicher.
Und dies Interesse hat in jüngster Zeit
volkstümliche Heimatdichter ermutigt,
die abgeweideten Triften des überalterten
Schwankguts durch neue Aussaat auf-
zufrischen und wieder ertragreich zu
machen.

K. Goedeke I 107 ff. 222 ff. 298 ff.
343 ff.; II, 457 ff.; III, 264 ff. F. H. v. d.
Hagen *Narrenbuch* 1811. Ders. *Gesamt-
abenteuer*. K. A. Hahn *Kleinere Gedichte von
dem Stricker* 1839 (= Bibl. d. ges. dt. Nat.
Lit. Bd. 18). H. Lambel *Erzählungen und
Schwänke* 1872 (= Dt. Klassiker d. MA.
Bd. 12). A. v. Keller *Erzählungen aus
altdt. Hss.* (= Bibl. d. Stuttg. L. V. Bd. 35).
F. Bobertag *Narrenbuch* (= DNL.
Bd. 11). Ders. *Vierhundert Schwänke des
16. Jhs.* (= DNL. Bd. 24). K. Goedeke
Schwänke des 16. Jhs. 1879 (= Dt. Dichter
d. 16. Jhs. Bd. 12). V. Dollmayr *D.
Gesch. d. Pfarrers vom Kalenberg* 1907 (=
NDL. Bd. 212/14). H. Knust *Eulen-
spiegel* 1885 (= NDL. Bd. 55/56). E. Schrö-
der *Eulenspiegel* Ebd. 1911 (Faksimileausg.).
H. Österley *Steinhöwels Esopus* 1873
(= Bibl. d. Stuttg. Lit. V. Bd. 117). Ders.
Paulis Schimpf u. Ernst 1866 (= Ebd.
Bd. 85). Ders. *Kirchhof Wendunmut* 1869
(= Ebd. Bd. 95/99). J. Bolte *Wickrams
Rollwagenbüchlein* (= Ebd. Bd. 229). Ders.
Schumanns Nachbüchlein 1893 (= Ebd.
Bd. 117). Ders. *Freys Gartengesellschaft*

1869 (= Ebd. Bd. 209). Ders. *Montanus
Wegkürzer* 1899 (= Ebd. Bd. 217). F.
Lichtenstein *Lindners Rastbüchlein
und Kätzpori* 1883 (= Ebd. Bd. 163).
K. v. Bahder *Das Lalebuch* (1597) mit
den *Abweichungen und Erweiterungen der
Schildbürger* (1598) und des *Grillenvertreibers*
(1603) 1914 (= NDL. Bd. 236/39). C.
Schröder *Der dt. Facetus* 1911 (= Pal.
86). K. Vollert *Zur Gesch. d. lat. Face-
tiensammlungen d. 15. u. 16. Jhs.* 1912
(= Pal. 113). H. Weißer *Die dt. Novelle
im MA.* 1926. G. Bebermeyer.

Schwedische Literatur s. Skandi-
navische Literatur.

Schweizerische Dichtung. Vorbe-
merkung. § 1. Für ein Reallexikon der
dt. Lit.gesch. kann von der Schweiz nur
derjenige Teil in Betracht kommen, der
zum dt. Sprach- und Kulturkreis gehört:
die dt. Schweiz. Die Absonderung von der
romanischen Schweiz ist durchaus ge-
boten, hat aber insofern etwas Willkür-
liches, als eine geistige Einheit im Schrift-
tum der ganzen Schweiz fühlbar ist. Sie
liegt begründet in der Gemeinsamkeit des
Vaterlandes und seiner Geschichte, im
demokratischen Gefühl von der Neben-
sächlichkeit der Standesunterschiede, im
bürgerlichen Pflichtbewußtsein des ein-
zelnen, auch des Schriftstellers, gegenüber
dem Volksganzen und in einem aller
Schwärmerei, Phantasterei und bloßen
Formkunst abholden Wirklichkeitssinn.

Unsre Dichtung erhebt nicht den An-
spruch, eine Nationalliteratur für sich zu
sein; auch könnte sie den Zusammenhang
und Austausch mit dem Schrifttum
Deutschlands gar nicht entbehren. Allein
der stark nationale Zug, der seit der Los-
lösung vom Reich (1499) hervortritt, und
die Eigenart des Volksgeistes, die sich
von da an in einer selbständigen Ent-
wicklung unseres Schrifttums durch-
gesetzt hat, mögen es rechtfertigen, daß
der deutschschweizerischen Dichtung ein
besonderer Abschnitt gewidmet wird.
Wir stellen uns daher die Aufgabe, die als
eigentümlich schweizerisch er-
kennbaren Züge unseres literarischen
Lebens hervorzuheben, und werden ver-
suchen, sie auf die gegebenen Grund-
lagen der Sprache, des Raumes, der Ge-

schichte und der Stammesart zurückzuführen. Dabei muß sich das herkömmliche Gesamtbild unserer Literatur etwas verschieben: Erzeugnisse der Volkskunst, die aus unverfälschter Quelle stammen, wie die eigentliche, meist namenlose Volksdichtung (Volkslieder und Volksspiele) und die volkstümliche Kunstdichtung, besonders auch die mundartliche, werden mehr als sonst im Vordergrund stehen, zumal diejenigen Werke und Persönlichkeiten, in denen der Volksgeist einen durch Kunst und Bildung gesteigerten Ausdruck gefunden hat; andere dagegen, denen das schweizerische Gepräge fehlt, sei es Folge der Nachahmung des Fremdländischen oder einer über das Nuschweizerische hinausstrebenden Originalität, werden zurücktreten müssen. An Vollständigkeit in Namen und Büchertiteln ist bei dem unvermeidlich engen Raum ohnehin nicht zu denken. Unsr Absicht ist nicht, eine gedrängte Übersicht über die aus den Literaturgeschichten bekannten Tatsachen des deutschschweizerischen Schrifttums zu geben, sondern die wesentlichen und unterscheidenden Züge desselben herauszuarbeiten.

Im Hinblick auf diesen Zweck hat der Verf. von der gewohnten geschichtlichen Darstellung abgesehen und eine planmäßig beschreibende gewählt, obschon er sich des Nachteils bewußt ist, daß nun dichterische Persönlichkeiten und Lebenswerke, die man gern in ihrer Einheit dargestellt sähe, je nach der Mannigfaltigkeit ihrer Wesenszüge aufgeteilt und unter verschiedenen Stichwörtern erwähnt werden.

Eine einleitende Erörterung verdienen die Sprachzustände, da sie in der dt. Schweiz eine eigentümliche Grundlage für das Schrifttum bilden und merkwürdige Wandlungen durchgemacht haben.

Sprachverhältnisse. § 2. Die zähe Kraft alemannischen Volkstums hat im Sprachleben der dt. Schweiz deutlichen Ausdruck gefunden. Bis auf den heutigen Tag ist hier, und nur hier, die angestammte Mundart eine allen Ständen gemeinsame Volkssprache geblieben. Bezeichnend ist der Widerstand, den die

Volkssprache im MA. dem Latein, im 16. Jh. und darüber hinaus der nhd. Gemeinsprache, im 18. auch dem überhandnehmenden Französisch entgegensetzt; bezeichnend der Aufschwung, den die mundartliche Dichtung gegen Ende des 19. Jhs. nimmt, nachdem das Nhd. sich als schriftliche und rednerische Ausdrucksform durchgesetzt hat. Die Entwicklung unseres Schrifttums erscheint demnach, sprachlich betrachtet, als ein immer wieder erneuter Versuch des Volksgeistes, sich gegen die Kunstsprache oder in ihr zu behaupten.

In der ahd. Zeit kündigt sich die Wertschätzung der Volkssprache wenigstens in einer Ausnahmeerscheinung leise an: Notker der Deutsche von St. Gallen († 1022) unternimmt als erster dt. Prosaist *rem paene inusitatem*, indem er philosophische und andre lat. Schriften, darunter auch den Psalter, in seine Mundart übersetzt. Er verschmäht es nicht, alemannische Volksreime als Beispiele in seiner gelehrten Rhetorik zu verwenden. In der mhd. Zeit, während welcher unsre Minnesänger und Epiker dem höfischen Sprachmuster nacheifern, schafft sich der Volksgeist in den historischen Liedern (vom 13. Jh. an) und den Volksschauspielen eine ihm gemäßere Form, indem er die obdt. Schriftsprache der heimischen Mundart annähert. Ein Sieg des Volksgeistes ist es, wenn das Latein der Rechts- und Urkundensprache bei uns schon von der Mitte des 13. Jhs. an (Friedensvertrag zwischen Bern und seinen burgundischen Eidgenossen mit Luzern geschlossen, 1251) durch ein dem Volke verständliches Deutsch ersetzt wird; ein Sieg des Volksgeistes, wenn die sonst lat. geschriebenen geistlichen Spiele dt. Gestalt annehmen, wie die zwei ältesten der uns erhaltenen dt. Kirchenspiele: das *Osterspiel von Muri* im Aargau (Anfang des 13. Jhs.) und das *St. Galler Weihnachtsspiel* (aus dem 14. Jhd.). Erwähnung verdient auch die Tatsache, daß Theophrastus Paracelsus von Einsiedeln als Or-

dinarius für Medizin an der Universität Basel seine Vorlesungen über Chirurgie im Winter 1527/28 in dt. Sprache hielt, also immerhin hundertsechzig Jahre vor Thomasius.

In jenen Jahrhunderten des erwachenden und fortwährend gesteigerten staatlichen Unabhängigkeits- und Selbstständigkeitsgefühls besaß die dt. Schweiz in der landschaftlich gefärbten alemannischen Schriftsprache eine ihrem Wesen und Bedürfnis völlig gemäße Ausdrucksform: In ihr nehmen die gemeindt. Volkslieder der einheimische Gestalt an. Alles, was auf Volkstümlichkeit hinzielt, Ulrich Boners Fabeln ('Der Edelstein' um 1340), die ersten dt. Chroniken, in Prosa und gereimt, Fastnachtspiele, biblische Komödien, Selbstbiographien usw., nähert sich dieser Sprachform oder übertreibt auch die mundartliche Derbheit bis zur Unflätigkeit, wie Heinrich Wittenwiler in seinem 'Ring' (zu Anfang des 15. Jhs.).

Der Schwabenkrieg und sein Ergebnis: die tatsächliche Loslösung vom dt. Reich, 1499, steigert das nationale Selbstgefühl und begünstigt die sprachliche Absonderung. Zwinglis Kirchenreform, die von Luthers Bahnen ablenkt, betont auch in der Sprache die Selbständigkeit der reformierten Schweiz. Unter dem Einfluß des Zürcher Reformators entsteht die 'Schweizerbibel', eine selbständige Übersetzung in schweizerischer Schriftsprache, vollendet 1529. Eine Zeitlang sieht es so aus, als wolle die Schweiz sich gegen die lutherische Einheitssprache abschließen. Diesen verhängnisvollen Schritt verhindert vor allem der Geschäftssinn der großen Basler Druckereien, die den Absatz im Reich nicht preisgeben dürfen, aber auch der Wunsch gelehrter Schriftsteller, über die Schweiz hinaus geneigte Leser zu finden. Vadians Chronik der Äbte (1530), Joh. Keßlers Sabbata (1539), Seb. Münsters Kosmographie (1544), Joh. Stumpfs Schweizerchronik (1548) u. a. passen sich dem nhdt. Vokalismus an. Die Kanzleien der größeren Städte folgen beträchtlich später nach: zuerst die von Basel (1585 durchge-

führt), bald darauf die von Schaffhausen, um 1625 die von Luzern, um 1650 die von Zürich, mehrere Jahrzehnte später erst die von Bern. Hier wurde z. B. noch im Jahre 1728 eine Neuauflage des Berner Synodus von 1532 mit undiphthongierten langen i, u, ü gedruckt. Für die Anpassung der zürcherischen Schriftsprache an das Nhdt. war die revidierte Zürcherbibel (1665—1667) von entscheidender Bedeutung, für die Sprachform der bernischen Predigt ebenso die amtliche Einführung der Piscator-Bibel in Kirche und Schule, 1684. Noch wenige Jahre vorher, 1671, hatte der Berner Rat verordnet, die Pfarrer sollten sich beim Predigen „des ungewöhnlichen neuen Deutsch enthalten“. Ein halb Jahrhundert später, in der Prädikanten-Ordnung von 1748, mußte er sie davor warnen, sich „einer allzuschlechten, verächtlichen Mundart“ zu bedienen. Ein anderes Beispiel zum Sprachübergang bieten die Selbstbiographien der beiden Platter in Basel: die des Vaters, Thomas, 1572 abgeschlossen, noch ganz alemannisch; die des Sohnes, Felix, 1612 verfaßt, zwar von stark baslerischem Gepräge, aber doch schon, freilich ohne Regel, mit nhdt. Diphthongen durchsetzt. Vom Zürcher Katechismus gab es schon 1620 eine Ausgabe mit nhdt. Vokalismus, daneben aber bis 1700 auch andere mit schweizerischen Vokalen. Es war ein Durcheinander von Schriftsprachen ohnegleichen. Die meisten Leute, die mit Schriftwesen zu tun hatten, mußten drei Sprachtypen voneinander unterscheiden: die Mundart, die sie sprachen, die Schriftsprache, die sie schrieben, und die Drucksprache, die sie lasen oder selber schrieben. Nach einer gründlichen Untersuchung der Zürcher Sprachverhältnisse im 17. Jh. (von J. Zollinger, Freiburg i. B. 1920) war die Sache noch verwickelter; denn die Schriftsprache (d. h. die Schreibform im Gegensatz zur Sprechform und zur Druckform) zerfiel wieder in die Sprache der Kanzleien und in diejenige außerhalb der Kanzleien; bei der Kanzleisprache aber bestand wieder ein merklicher Unterschied zwischen städtischer und land-

schaftlicher Schreibart. Unzählig sind auch die Abstufungen in der sprachlichen Gestalt der Volkslieder, die uns aus der Zeit jenes Übergangs erhalten sind; von Strophe zu Strophe sieht man oft die Sprachform wechseln. Das naive Sprachgefühl ist aus Rand und Band gekommen. Unberührt vom Lutherdeutsch, festgewurzelt im Boden der Mundart sind noch die Fastnachtspiele Niklaus Mannuels († 1530), das 'Weinspiel' seines Sohnes Hans Rudolf (1548), der 'Weltspiegel' des Valentin Boltz (1550) und einige andere Volksschauspiele dieser Zeit, sowie als Prosawerk die schon erwähnte Lebensbeschreibung Thomas Platters. Der Mundart am nächsten kommen die Fastnachtspiele, die komischen Szenen in andern Spielen, die scherzhaften oder satirischen unter den Volksliedern und die Bauerngespräche. Auch die volkstümlichen Spiele des Jesuitentheaters, zumal diejenigen der Urschweiz, hielten bis weit ins 17. Jh. hinein an mundartlichen Eigentümlichkeiten fest.

Die Sprachverwirrung, die das Eindringen des Nhd. verursachte, dauerte gut zweihundert Jahre und wirkte lähmend auf die dichterische Schaffenskraft. Mit dem gemeinschweizerischen Schriftdeutsch war es aus. Auf der Höhe ihrer Macht, zu Beginn des 16. Jhs., hatten sich die Eidgenossen im Besitz einer Nationalsprache gefühlt. Stolz beschlossen sie 1510, diese ihre Sprache im diplomatischen Verkehr allein zu gebrauchen: „man sölte fürahin allen herren in guot eidgenossischer sprach schriben“, also weder frz. noch lat. Das war nicht lange möglich. Nicht nur ihr Sprachgefühl war gestört, auch ihr Machtgefühl war erschüttert. Die Niederlage von Marignano (1515), der ewige Friede und Soldvertrag mit Frankreich (1516 und 1521), das Sonderbündnis der fünf katholischen Orte (1524) und der Kappelerkrieg (1529 bis 1531) waren ebenso viele Stöße gegen das Ansehen und die geschlossene Einheit der alten Eidgenossenschaft. Der Ausgang des Kappelerkrieges machte auch der geistigen Vormachtstellung der Reformierten ein Ende. Erst nach dem Tog-

genburger Krieg (1712) wurde sie zurückgewonnen.

In den zwei Jahrhunderten von 1530 bis 1730 scheint sich also das Nhd. langsam durchsetzen zu wollen. Allein die europäischen Machtverhältnisse bestimmten es anders. Die dt. Schweiz, seit dem Frieden von Münster, 1648, in aller Form vom Reiche gelöst und durch Bündnisse und Soldverträge immer fester mit Frankreich verstrickt, erliegt auch immer mehr dem frz. Kultureinfluß. Aus langjährigem Solddienst in frz. Heeren brachten die Offiziere den frz. Sprachgebrauch in die vornehmeren Kreise der westschweizerischen Städte. Die frz. Literatur, der dt. weit überlegen, tat das übrige. Wer gebildet und schönggeistig schreiben wollte, bediente sich des Frz. Der Berner Beat Ludwig v. Muralt, frz. gebildet, aber ein dt. Charakter und seines deutschschweizerischen Volkstums bewußt, schrieb seine Briefe über die Engländer und die Franzosen (um 1695 entstanden und 1725 gedruckt) notgedrungen in französischer Sprache; und doch bedeuteten sie im Grunde eine Auflehnung gegen die Vorherrschaft des frz. Geistes.

Albrecht Hallers Gedichte, 1732 erschienen, waren die erste dichterische Tat des sich ermannenden dt. Stammes- und Sprachgefühls. Es war, wie Goethe richtig erkannte, „der Anfang einer nationalen Poesie“. Der Verfasser selbst nannte sie einen Versuch und entschuldigte ihre Fehler mit den Worten: Ich bin ein Schweizer, die dt. Sprache ist mir fremd. J. J. Bodmer, der im gleichen Jahre seine Miltonübersetzung herausgab, urteilte selbst, sie sei „schweizerisch“; erst von der zweiten Ausgabe (1740) glaubte er sagen zu dürfen, sie sei dt. Seine Briefe, sogar solche an vertraute Freunde, schrieb er noch oft frz. Er hatte sein Schriftdeutsch aus Büchern gelernt. Ihm fehlte, wie den meisten Schweizern, der lebendige dt. Sprachgebrauch. Es scheint mir kein Zufall zu sein, daß Haller, ehe er seine Gedichte schrieb, zwei Jahre in Deutschland gelebt hatte; daß Salomon Geßner ein Jahr in Berlin und Hamburg verbracht hatte, bevor er seine

erste Idylle dichtete; daß Ulrich Bräker, der „arme Mann im Toggenburg“, der nachmals seine Lebensgeschichte in so fließender, natürlicher Sprache verfaßte, im preußischen Heer Deutsch gelernt hatte; daß endlich J. G. v. Salis-Seewis im Umgang mit reichsdeutschen Hauslehrern aufgewachsen war. Sie alle hatten dt. Sprachgeist aus lebendiger Quelle geschöpft, nicht bloß aus Lehrbüchern und andern Schriftwerken.

Indessen dauerte die Herrschaft des Französischen im schöngestigten Schrifttum der dt. Westschweiz noch bis zum Ende des 18. Jhs. In derselben Stadt Bern, wo Haller dt. schrieb und eine Deutsche Gesellschaft (1739—47) sich grundsätzlich um Hebung der dt. Schriftsprache bemühte, schrieben und dichteten die fähigsten und aufgeklärtesten Köpfe immerfort frz.: Samuel Henzi, der Satiriker, Julie Bondeli, die ausgezeichnete Briefstellerin, der vielseitige Gelehrte Joh. Rudolf v. Sinner, der Lyriker Sigismund Ludwig v. Lerber, der weltbürgerlich gerichtete Karl Viktor v. Bonstetten, der Landpfarrer Emanuel Salehli; nicht alle taten es aus Voreingenommenheit für Frankreich, sondern weil sie die dt. Schriftsprache nicht beherrschten.

Ein völliger Umschwung kam mit dem Zusammenbruch der alten Schweiz im Jahre 1798 und der frz. Fremdherrschaft. Auf einen Schlag verstummt das Französische, wenn nicht sogleich als höhere Gesellschaftssprache, so doch in der Schriftstellerei. Das dt. Sprach- und Stammesbewußtsein rafft sich auf und macht sich frei, und zwar bezeichnenderweise in der Form, die man beherrscht: in der Mundart. Gebildete Volksdichter gehen voran, Geistliche sind es zunächst: Jost Ineichen und J. Bernh. Häfliger in luzernischer, G. J. Kuhn in bernischer Mundart; dann auch Sänger aus dem Volk und Gelehrte. Die dt. Freiheitskriege, der Sieg der Verbündeten über Napoleon, das unschätzbare Geschenk Schillers an die Schweiz:

sein 'Wilhelm Tell', die wachsende Geltung der dt. Nationalliteratur, der verbesserte Sprachunterricht in der Volksschule, die nun, den engen Zwecken der Kirche entzogen, sich auf ihre weltliche Aufgabe besinnt — das alles vollendet die Rückkehr der dt. Schweiz zum Geistesleben des großen Mutterlandes und zum Anschluß an die dt. Gemeinsprache. Ein bezeichnendes Ereignis: zwei Berner Patriziersöhne, die Brüder Karl Ludwig und Rudolf Wurstemberger, beide in österreichischen Kriegsdiensten ausgebildet, bekennen sich in vaterländischen Dramen (1819 bis 1822) zur dt. Sprache. In der erzählenden Prosa treten zwei Zürcher, Ulrich Hegner und David Heß hervor; fast gleichzeitig mit ihnen die Begründer der Berner 'Alpenrosen' (1811—30) Joh. Rud. Wyß und Gottl. Jak. Kuhn. Sie schreiben ein säuberlich gepflegtes, etwas farbloses Deutsch, dem man die gute Schule der klassischen Vorbilder anmerkt. Erst Jerem. Gottshells geniale Sprachgewalt schafft sich, schon in seinem Erstlingswerk, dem 'Bauernspiegel' (1836), einen eigenen, nie dagewesenen Stil: eine wesentlich aus dem Berndeutschen heraus empfundene Schriftsprache, die in der direkten Rede der handelnden Personen in echtste Mundart übergeht. Dieser Stempel ließ sich nicht nachmachen. Auch verschärft sich bei seinen Nachfolgern das sprachliche Gewissen, das keine Mischformen erlaubt, sondern Mundart und Schriftsprache reinlich scheidet. Der lebendige Spracheinfluß dt. Dichter und Sprachgelehrten, die besonders seit 1820 als politische Flüchtlinge oder aus Begeisterung für die Schweiz unser Land aufsuchen, macht sich bemerkbar; man denke an Heinrich Zschokke, Jos. v. Görres, Jos. Frhrn. v. Laßberg, Joh. und Thomas Scherr, Gottfried Kinkel, J. Fr. Kortüm; andere gewinnen als dt. Sprachlehrer an unsern Hoch- und Mittelschulen unmittelbaren Einfluß auf die Sprache der heranwachsenden akademischen Jugend: in Aarau August A. L. Follen, Wolfgang Menzel, Ernst L. Rochholz, Heinrich

Kurz, in Basel Wilhelm Wackernagel, in Schaffhausen M. W. Götzinger, in Grenchen Karl Mathy. Es wächst ein Geschlecht heran, das gelernt hat, zwei Sprachgefühle auseinanderzuhalten, eines für die Mundart und eines für die gemeindeutsche Literatursprache. In dieser Zeit bildet sich Gottfried Keller zum Dichter aus. Er ist der erste, der mit schriftstellerischen Plänen jahrelang in Deutschland weilte (1848—50 in Heidelberg, 1850—55 in Berlin) und den Geist der Sprache dieses Landes aus vielseitigem, anregendem persönlichem Verkehr in sich aufnimmt. Doch wurzelt er viel zu fest im eigenen Charakter und im Wesen seines Volkes, als daß er sich verlieren könnte. Im Gegenteil, er findet, wie herausgefordert durch den Geist der Fremde, sich selbst und seine Bestimmung: dem schweizerischen Schrifttum ein Führer zu sein zu dichterischer Ausprägung des Nationalen in geläuterter Kunstform.

In Kellers Sprache hat das Streben des Volksgeistes nach Anschluß an die große dt. Literatur Erfüllung gefunden. Es war eine innere Forderung der Zeit; einer Zeit des wiedergewonnenen nationalen Hochgefühls im neu gestifteten Bunde. Kellers Sprache nimmt eine mittlere Stellung ein zwischen der urwüchsigen, von der Gesundheit der Mundart strotzenden Gottshells und der adligen, jede Röte des angestammten Blutes sich verbietenden Meyers. Unsre neueren Prosaerzähler folgen, mehr oder weniger bewußt und bestimmt, diesen drei Stilarten; die einen schreiben reine, möglichst altertümliche Mundart, die andern vermeiden jeden Anklang an sie; die meisten aber folgen Kellers Beispiel, indem sie sich eines natürlich und wohl klingenden reinen Deutsch befleißigen, ohne doch in Einzelwörtern und Redensarten die Höhle zu verleugnen, aus der sie stammen, und auf die Vorteile zu verzichten, die der Reichtum ihrer heimischen Mundart ihnen bietet. Viele schreiben abwechselnd und ebenso leicht in Mundart und Schriftsprache.

Ein anderer Anschluß ist noch lange

nicht erreicht: der Anschluß an die mündliche Norm der dt. Schriftsprache. Gegen die vereinbarte Bühnensprache mit ihrer vorwiegend norddt. Lautbildung (stimmhafte b, d, g, w, s) und gegen den Tonfall der gebildeten Umgangssprache Deutschlands sträubt sich das mundartliche Sprachgefühl. Nur eine kleine Auslese sprachtechnisch geschulter Schweizer bringt die vorschriftliche Aussprache des Bühnendeutsch fertig. Daher denn der eigentümliche, unbefriedigende Zustand des schweizerischen Theaterwesens: in den größeren Städten öffentliche Bühnen mit ausländischen Berufskünstlern unter meist ausländischer Leitung; sonst aber im ganzen Lande unzählige Aufführungen von Spielvereinen aus allen Schichten des Volkes und in allen Mundarten des Landes. Das Aufkommen des ersehnten nationalen Volkstheaters ist wesentlich eine Sprachfrage.

Die welsche Schweiz ist dieser Sprachnot enthoben, da sie längst keine Mundart mehr besitzt, die als Bühnensprache in Betracht kommen könnte.

J. C. Mörikofer *Die Schweiz. Mundart i. Verhältn. z. hdt. Schriftsprache* 1838. J. J. Mezger *Gesch. d. deutschen Bibelübers. i. d. Schweiz. ref. Kirche* 1876. A. Socin *Schriftspr. u. Dialekte i. Deutschen* 1888. O. v. Greyerz *Die neuere Sprachentwicklung i. d. dt. Schweiz* 1892. E. Blocher *Die deutsche Schweiz in Vergg. u. Gegenw.* 1923 (S. 165—278). A. Bachmann *Sprache u. Mundarten d. d. Schweiz*, Geogr. Lexikon d. d. Schweiz 1908, 5. Bd., S. 58 ff. H. Weilenmann *Die vielsprachige Schweiz* 1925. W. Hadorn *Die deutsche Bibel i. d. Schweiz* 1925. F. Kluge *Von Luther bis Lessing* 1918 (S. 79—116). A. Gebler *Beitr. z. Gesch. d. Entwickl. d. nhdt. Schriftsprache i. Basel* 1888. R. Brandstetter *Die Luzerner Kanzleispr. 1250 bis 1600*, *Gesch.-freund* 45, 201 ff. (1892). Ders. *Die Reception der nhdt. Schriftspr. in Stadt u. Landsch. Luzern* 1891. J. Zollinger *Der Uebergang Zürichs zur nhdt. Schriftspr.* 1920. O. v. Greyerz *Vom Wert u. d. eigentüml. Schönheit unsr. Mundart*, *Schw. Monatshefte f. Politik u. Kultur.* 2, 28 ff. (1922).

Zuständige Ursachen der Eigenart schweiz. Schrifttums. A. Äußere, räumliche Tatsachen. I. Binnenlage und Engräumigkeit des Landes.

§ 3. Durch ihre mittlere Lage zwischen friedlich oder feindlich getrennten Großstaaten ist die Schweiz zur geistigen Vermittlerin bestimmt. Das Land der völkertrennenden Berge ist auch das Land der völkerverbindenden Paßstraßen und Bergbahnen. Aber nicht erst die heutige, neutrale Schweiz mit ihren deutschen, romanischen und gemischt deutsch-romanischen Kantonen ist zu dieser Vermittlerrolle gedrängt worden. Die Grundlage dazu war schon durch jene zwei- und mehrsprachigen Volksgemeinschaften, Bundesgenossenschaften und Staatenbünde gegeben, die sich im 13. und 14. Jh. auf dem Gebiet der heutigen Schweiz bildeten und als zugewandte oder verbündete „Orte“ den Anschluß an die aufblühende Eidgenossenschaft suchten und fanden. „Überall auf Schweizerboden, wo der Gedanke an Selbstbestimmung und Demokratie zugleich Deutsche und Romanen ergriffen hatte“ (so z. B. im Wallis und in Rätien), „verlor die Sprache ihre trennende Kraft“ (Weilenmann *Die vielsprachige Schweiz*, 42). Im Vergleich mit dieser Überwindung sprachlicher Gegensätze zum Zwecke staatlichen Zusammenschlusses haben gewisse literarische Tatsachen aus jener Zeit nur die Bedeutung bestätigender Beispiele: so daß Rudolf von Neuenburg-Fenis als dt. Minnesänger zwei der berühmtesten Troubadours des 12. Jhs. nachahmt; daß der Berner Thüring von Ringoltingen 1456 die gereimte Verserzählung des Troubadours Coudrette in einen dt. Prosaroman von der Melusine umwandelt — vermutlich ist auch das Bruchstück einer 'Cleomades'-Übersetzung von ihm; oder daß 1521 ein angesehener Berner Ratsherr, Wilhelm Ziely, zwei französische Prosaromane (die Geschichten von Olivier und von Valentin und Orso) ins Deutsche überträgt.

Zielbewußte literarische Vermittlungsarbeit beginnt erst im 18. Jh. und ist vor allem mit dem Namen J. J. Bodmers und seiner Zürcherschule verknüpft. Schon 1720, aus Italien zurückgekehrt, faßt der junge Bodmer den Vorsatz, den

Franzosen eine bessere Meinung von der dt. Literatur beizubringen, vorher aber den Geschmack der Deutschen zu reinigen. Sein eigenes Urteil bildet er sich durch Vertiefung in die Dichtungen und Kunstlehren Italiens, Frankreichs und Englands. Das engl. Geistesleben hatte in der Schweiz auf religiösem Gebiete längst Anklang und Verständnis gefunden. Unter der Regierung Maria Tudors hatten protestantische Flüchtlinge sich in Zürich und besonders in Genf niedergelassen, engl. Gelehrte an Calvins Akademie gelehrt. Handels- und Staatsinteressen belebten den Verkehr beider Länder. Seit 1689 hatte Großbritannien einen ständigen Gesandten in der Schweiz; um jene Zeit begannen die Studienreisen junger Schweizer nach England eine Gewohnheit zu werden. Von Genf reisten Abauzit, Burlamachi, F. Pictet, Th. Tronchin, de Saussure, aus der dt. Schweiz J. Grob, B. L. v. Muralt, Albrecht Haller hin. Es erschienen Bücher von Schweizern über England. Nicht das erste, aber das weitaus bedeutendste, kühnste waren Muralts 'Lettres sur les Anglais et les Français' (1725). Hier war zum erstenmal die Überlegenheit der franz. Bildung und die Maßgeblichkeit des frz. Kunstgeschmacks in Frage gestellt, zum erstenmal dem engl. Nationalcharakter der Vorzug gegeben. In der Schweiz war also der Boden schon geackert für Bodmers Aussaat. Auch Holland hatte vorgearbeitet. Das 'Journal littéraire de la Haye' hatte 1714 eine Abhandlung über die engl. Dichtung gebracht; von 1717 an widmete sich die 'Bibliothèque anglaise', die in Amsterdam erschien, der Bekanntmachung engl. Schrifttums auf dem Festlande. Einen frz. 'Spectateur' gab es in Holland schon 1714, sieben Jahre bevor Bodmer und Breitinger ihre 'Diskurse der Maler' (1721—23) nach dem Vorbild des 'Spectator' von Steele und Addison herausgaben. Immerhin rief die Zeitschrift der Zürcher eine ganze Reihe von Nachahmungen sowohl in der dt. und frz. Schweiz (Bern, Basel, Genf) als in Deutschland hervor. Aber erst mit seiner

Milton-Übersetzung von 1732, durch die er Klopstock zu seinem 'Messias' begeisterte, und durch seine Verteidigung Miltons in der Schrift „Von dem Wunderbaren in der Poesie“ (1740) trat Bodmer entschieden als Verfechter der engl. Dichtkunst auf, wobei er sich auf Ansichten stützte, die er zum Teil aus den „Réflexions critiques“ des Franzosen Dubos gewonnen hatte. Sein Standpunkt machte ihn zum Gegner Gottscheds, an dem er nun seinen Vorsatz ins Werk setzte, den Geschmack der Deutschen zu verbessern. Mit frz.-engl. Ideen bekämpfte er den macht- und rechthaberischen Vertreter einer starren, für die dt. Dichtung unfruchtbaren französischen Kunstlehre und wurde dadurch zum Förderer einer freieren, wirklich dt. Dichtung. Seine persönlichen Beziehungen zu Klopstock, Wieland und Goethe sind bekannt. Seine Übersetzungen aus dem Englischen (Milton, Butler, Pope, Young, Percy) wurden zum Ansporn für Schüler und Freunde wie J. H. Waser, der die Werke Swifts und den 'Hudibras' Butlers, Joh. Tobler, der Thomsons 'Jahreszeiten', Heinr. Escher und J. J. Heß, die Tillotsons Predigten und Abhandlungen übersetzten. Popes 'Essay' gab es seit 1741 dt. von K. F. Drollinger in Basel, eine gereimte Übersetzung des 'Paradise lost' hatte G. S. Gruner von Bern 1749 versucht. An Shakespeare wagte sich niemand, aber der arme Weber und Salpeterhändler im Toggenburg, Ulrich Bräker, ergoß in seinem Shakespearebüchlein von 1780 all seine Wonnen über den großen William, den „Arzt“ seiner Seele. Über Bern, wo der in allen Literaturen bellesene Patrizier J. R. v. Sinner von Ballaigues schon 1759 ein Lustspiel Congreves übersetzt hatte ('Le train du monde') und Julie Bondeli an eine „Auferstehung Shakespeares“ glaubte, verbreitete sich die Begeisterung für England auch in die frz. Schweiz. Zwei Genfer, die Brüder M.-A. und Ch. Pictet, gründeten die 'Bibliothèque britannique' (1796 bis 1815), die sich zum Zweck setzte, die wissenschaftlichen und literarischen Fort-

schritte Englands in der Schweiz und in Frankreich bekanntzumachen. Durch sie wurde die frz. Welt mit Byron und Walter Scott vertraut.

Auch für die Vermittlung eines geistigen Austausches zwischen Deutschland und Frankreich waren die ersten Schritte in Holland getan worden, vor allem durch die 1720 gegründete 'Bibliothèque germanique'. Auf schweizerischem Boden diente das 'Journal helvétique' (1732—84) demselben Ziele. Ein Hauptverdienst aber erwarb sich der Berner V. B. v. Tscharn er mit seiner Übersetzung einer Auswahl von Hallers Gedichten (1750), durch welche Frankreich zum erstenmal einen dt. Dichter kennen und bewundern lernte. Auch Bruchstücke von Klopstocks 'Messias' veröffentlichte er in frz. Übersetzung. Die ganze Messiade übersetzte später (1795) ein neuenburgischer Pfarrer, L. F. Petitpierre. Kurz nach dem Erscheinen von Tscharners 'Poésies choisies de M. de Haller' schrieb der Baron Grimm seine zwei Briefe 'Sur la littérature allemande' (im Mercure de France, 1750 und 1751), die sehr beachtet wurden und die Aufmerksamkeit der Franzosen außer auf Haller auch auf Drollinger, Hagedorn, Gellert und Klopstock lenkten. Einen entschiedenen, ja geradezu schwärmerischen Beifall erlangten in Frankreich aber erst Sal. Geßners Idyllen, die von 1762 an in immer neuen Übersetzungen, freien Bearbeitungen, dramatischen Umgestaltungen und Nachahmungen eine starke Wirkung auf die frz. Dichtung ausübten. Geßner galt in Frankreich lange Zeit als der erste Dichter Deutschlands. Wenig bekannt ist, daß der schon genannte J. R. Sinner von Ballaigues aus Goethes 'Werther' ein frz. Schauspiel machte ('Les malheurs de l'amour', 1775), das aufgeführt und auch ins Deutsche übersetzt wurde; noch weniger, daß ein Waadtländer, Seigneux de Correvon, von Hallers Staatsroman 'Usong' eine frz., der Graubündner Jos. v. Planta eine engl. Übersetzung lieferte.

Der fruchtbarste Vermittler aber, der schon in seinem Wesen eine unauflösliche Mischung germanischer und romanischer

Eigenschaften darstellte und durch seine Reisen und Freundschaften in allen europäischen Kulturländern zum weltbürgerlichen Völkerpsychologen bestimmt scheinen mußte, war Karl Viktor von Bonstetten von Bern, der Freund Thomas Grays, Charles Bonnets, Joh. v. Müllers, Friederike Bruns, Friedr. Matthissons, Frau v. Staels usw., der Verfasser des 'Homme du Midi et homme du Nord' (1824), sowie der 'Scandinavie et les Alpes' (1826); ein romanisierter Deutschschweizer, der die Luft der südlichen Natur und Gesellschaft zum Leben nötig hatte und dennoch dem tieferen Wesen des Nordländers den Vorzug zuerkannte; hierin ähnlich seiner Freundin Frau v. Stael, deren Buch über Deutschland (1820) eine offenbarende Wirkung ausübte. Das Gleiche wird auch dem Buche 'Wallstein' (1809) des in Lausanne geborenen Halbfranzosen Benjamin Constant nachgerühmt, der seiner freien Umdichtung des Schillerschen Trauerspiels eine Betrachtung über das dt. Drama beigegeben hatte.

Auch für die ital. Literatur warb eine schweizerische Zeitschrift: die 1728 in Neuenburg gegründete 'Bibliothèque italique'. Bodmer benutzte sie, um kritische Arbeiten seines ital. Freundes Graf Cälepio zu veröffentlichen. Von eigenen Schriften Bodmers zur ital. Literatur ist eine Verteidigung von Tassos 'Befreitem Jerusalem' (1753) und eine ebenfalls apologetische Abhandlung über „das dreifache Gedicht des Dante“ (1763) zu nennen. Mit diesem Aufsatz, sagt Donati (in der Bodmer-Denkschrift von 1900), verschaffte Bodmer dem Dichter der 'Commedia' das Bürgerrecht in Deutschland. — Für die deutschschweizerische Dichtung hatte diese Anknüpfung mit Italien keine Folge. Erst durch J. A. Burkhardts 'Kultur der Renaissance in Italien' (1860) wurden dramatische und epische Talente auf solche Stoffe gelenkt, zuerst J. V. Widmann 'Arnold von Brescia', 1867; später, 1902, 'Die Muse des Aretin', dann C. F. Meyer ('Plautus im Nonnenkloster', 1882 usw.), Arnold v. Salis ('Grifone', Trauer-

sp., 1884), A. Ott ('Die Frangipani', 1896). In Meyers Renaissancenovellen ist die Verschmelzung romanischer Formenstrenge mit dt. Fühlen auf eine bis dahin einzige und zunächst befremdende Art geglückt. Seinem Vorbild ist in neuester Zeit Eman. Stickelberger in seinen geschichtlichen Novellen gefolgt ('Der Kampf mit dem Toten', 1922), während Heinrich Federer auch als Erzähler von Papst- und Heiligengeschichten dem persönlichen Ton inniger Anteilnahme und heiterer Plauderlaune niemals entsagt ('Sisto e Sesto', 1913; 'Das letzte Stündlein des Papstes', 1914, usw.). Ein Fall von Zweisprachigkeit wie die unlängst verstorbene Zuger Schriftstellerin Isabella Kaiser, die ihre Gedichte und Erzählungen mit gleicher Leichtigkeit bald dt. bald frz. schrieb, steht doch auch in unserm Schrifttum glücklicherweise vereinzelt da. Dagegen läßt sich eine Einwirkung frz. Stils auf mehrere unserer Schriftsteller von C. F. Meyer an mehr oder weniger deutlich erkennen.

§ 4. Das Gegengewicht zu der geistigen Freizügigkeit bildet die Kleinheit und Engräumigkeit unseres Landes. Die Natur des Bodens, zumal im bergigen Kernland, trennt die Bewohner in Talschaften, Flußgebiete oder Gaue; die staatliche Ordnung in Kantone, Ämter, Gemeinden, die kirchliche abermals in größere und kleinere Genossenschaften. All diese inneren, zum Teil uralten Grenzen, diese Lebensgemeinschaften mit alteinheimischen Mundarten, Volkssitten, Rechtsbräuchen und Glaubenslehren, das Gemeindeleben insbesondere mit seinem durch Selbstverwaltung entwickelten Unabhängigkeitsgefühl — all das hat jenes enge Heimatbewußtsein hervorgebracht, das in der Volkspoesie so stark zum Ausdruck kommt: in den bis ins 15. Jh. nachweisbaren Preisliedern auf einzelne Landschaften und Städte, in den Kuhreihen, Jodel- und andern Älplerliedern, die, früher wenigstens, nur bestimmten Berggehenden eigen waren, in den Heimat- und Heimwehliedern, die jeder Schweizer

singt oder kennt. Auch über die Volkspoesie hinaus, in der literarischen Dichtung, macht sich die landschaftliche Sonderart geltend, indem in gewissen Kantonen gewisse Dichtungsgattungen gepflegt werden. So in Zürich und Basel die Idylle, die der Vorliebe des Schweizer für heiter behagliche Zustandsschilderungen, aus seiner engeren Heimat geschöpft, entgegenkommt. Aus der unwirklich griechischen Welt, in die der Nachahmer Theokrits, Salomon Geßner, sie hineingeträumt hatte, mußte sie, um volkstümlich zu werden, auf den festen Boden schweizerischer Zustände herabsteigen. Dort wußte Joh. Martin Usteri sie eine Zeit lang zu bannen ('De Herr Heiri', 'De Vikar', um 1807); dann fand sie in Basel dauernden Aufenthalt. Professoren, Ärzte, Geistliche und Lehrer nahmen sich ihrer an: K. R. Hagenbach ('Das Schülertuch', 1846) Th. Meyer - Merian ('Der Strauß', 1856 und 'Die Nachbarn', 1864), Jak. Mähly ('Frieden', 1862), Jonas Breitenstein ('De Herr Ehrli', 1863, 's Vreneli us der Bluemmatt', 1864), Emma Kron ('Bilder aus dem Basler Familienleben', 1867), Rud. Kelterborn ('Joseph und Gretchen', 1870), Wilhelm Senn ('s Blüemli vo Dornechtal', 1884, 'Dr Banntag z' Liestel'), das meiste in Basler Mundart und in Hexametern, einzelnes durchaus vollwertig, wenngleich über Basel hinaus wenig bekannt. Der idyllischen Muse widmete auch der in Liestal aufgewachsene J. V. Widmann zwei seiner Dichtungen: 'An den Menschen ein Wohlgefallen', 1876, und später 'Bin, der Schwärmer', 1895. Von Basel kehrte die Mundartidylle wieder in ihre Zürcherheimat zurück, wo Aug. Corrodi sie mit Humor und sprachlichem Geschick handhabte ('De Herr Professor', 'De Herr Vikari', 'De Herr Dokter', 1857—60) und wo noch 1912 ein aus der Gegenwart geschöpftes idyllisches Sittenbild von Ernst Eschmann ('De Sängertag') in mundartlichen Hexametern entstand. Vereinzelt blüht die Idylle mit landschaftlich engbegrenztem Schauplatz auch anderswo auf: in Glarus,

wo Bernhard Becker die 'Näfelserfahrt' (1852) im Rahmen einer anmutigen Familienhandlung — leider in wechselndem Versmaß — schildert; in St. Gallen, wo Maria vom Berg (M. Gonzenbach) ein Liebesidyll auf historischem Grunde malt ('Der Burgunderzug', 1880). Idylle im weiteren Sinne der gemüthlichen Volkssittenschilderung ist 'D' Gangfischegi' (1898) des Thurgauer Arztes Otto Nägeli. In den Bergen seiner Heimat spielt die freilich nicht nur idyllische Handlung einer reizenden Verserzählung, 's Mirli' (1896), des Schwyzer Dichters Meinrad Lienert.

Aus der Idylle ist in der Schweiz die kurze Dorfgeschichte hervorgegangen, wie sie, immer mit örtlich bestimmtem und nach der Natur geschildertem Schauplatz, in der zu ihrer Zeit besten Zeitschrift, den 'Alpenrosen', von Joh. Rud. Wyß und Gottl. Jak. Kuhn in Bern gepflegt wurde.

Aus der Kleinheit und Engräumigkeit des Landes erklärt es sich auch, daß ein eigentlicher Schriftstellerstand sich nicht bilden konnte. Die Dichtung blieb, mit wenigen Ausnahmen wie Haller, Geßner, Salis, Pestalozzi, Hegner, Gotthelf, Keller, im Heimatlichen stecken und vermochte, ganz auf schweizerische Leser berechnet, wie sie war, nicht über die Landesgrenzen hinauszudringen. So blieb das Absatzgebiet beschränkt, nährte seinen Mann nicht, sondern nötigte ihn zu bürgerlicher Amts- und Berufstätigkeit. Weder Fürstenthöfe noch Großstädte ließen ein freies Schriftstellerleben aufkommen. Noch heute, wo sich die Schriftsteller wie anderswo zu einem Verein „organisiert“ haben, sträubt sich das demokratisch-bürgerliche Gefühl gegen das Aufkommen eines eigentlichen Schriftstellerstandes.

2. Die Alpennatur. § 5. In den Alpen ist die eigentliche Heimat unserer Volkspoesie. In graue Vorzeit zurück reichen die zahllosen Bergsagen der Äpler: Sagen von Bergeistern freundlicher und feindlicher Art, von Zwergen und Erdmännlein und dem hilfreichen Hauri, von Schneefrauen, Bergfeen, Berg-

seegeistern, vom wilden Dürst und der Sträggele, von den zu Stein erstarrten Riesen, von Drachen und Schlangen. Dann die Sagen von büßenden Gletscherseelen, von verwünschten und gesegneten Alpen, von Paradiesalpen und dem goldenen Zeitalter, vom Untergang der Blümlisalp, von der Entstehung des Kuhreihens und dem Ursprung des Alpborns. In dieser ungeschriebenen Volksdichtung kommt das Gefühl der Abhängigkeit des Bergsennen von der Natur, seiner Ohnmacht gegenüber ihren wilden Gewalten und Launen zum Ausdruck. Für ihre Schönheit findet er jahrhundertlang keine Worte. In seinen Jodel- und andern Bergliedern besingt er die Freuden seines Standes, die Vorzüge seiner grasreichen Alpen und seiner Kuhherden. Der literarischen Alpendichtung geht die naturwissenschaftliche Erforschung durch Konrad Geßner und Jak. Scheuchzer voraus. Auch Albrecht Hallers großes Gedicht 'Die Alpen' verdankt seine Entstehung einer Forschungsreise (1729). Es ist, wenn nicht in der deutschen, so doch gewiß in der schweizerischen Dichtung der erste leidenschaftliche Sehnsuchtsruf nach Natur, das erste sentimentale Gedicht. Der Anblick des Hochgebirges und die Entdeckung eines, wie er glaubte, unschuldigen Hirtenvolkes schlug diese Flamme der Begeisterung in dem jungen Dichter wach. Er war nicht der erste Schweizer, der sie empfand. Schon der 1493 in den Schwyzer Bergen geborene Theophrastus Paracelsus war in seiner Wissenschaft von faustischer Naturverehrung erfüllt, ein Feind alles Bücherwissens, Leugner aller Autoritäten, ganz dem „Licht der Natur“ hingegeben. Denkt man, daß auch Rousseau ein Schweizer war, auch der Naturschwärmer Ulrich Bräker und der Kraftapostel Christoph Kaufmann, so begreift man den Anspruch, die Schweiz sei das Land der Naturpropheten, und hält die Erscheinung für nicht bloß zufällig. Wohl in keinem andern Lande nimmt die wilde Natur mit Urweltsriesenformen solchen Raum ein und steht in so schroffem

Gegensatz zu der Gesittung und Aufklärung der im bebauten Lande wohnenden Bevölkerung. Es wäre nicht zu verwundern, wenn dieser äußern Naturnähe auch etwas in den Gemütern entspräche und ein Gefühl innerer Naturnähe dann und wann in der leidenschaftlichen Predigt eines begeisterten oder verrückten Kopfes durchbräche.

Hallers 'Alpen' weckten eine neue Stimmung für die Betrachtung des Hochgebirges. Man schildert seine Schönheiten nun nicht nur mit malerischem Vergnügen, wie Sam. Hieron. Grimm von Burgdorf in seiner 'Reise in die Alpen' (1762) tat, sondern verklärt sie als Sinnbilder der Schweizerfreiheit und Schweizertreue; so erschienen sie dem Graubündner J. G. v. Salis-Sewwis, dessen sehnsüchtige Lieder, vor allem die 'Elegie an mein Vaterland' (1785), in der Stickluft des vorrevolutionären Paris entstanden. Daß die Schwärmerei für die freie Alpenwelt auch schlichte Geister unter dem Landvolk ergreifen konnte, bezeugen die mit rührender Unbeholfenheit gestammelten Lobpreisungen in den 'Ländlichen Gedichten' (1823—24) des armen Toggenburger Schulmeisters J. J. Rütlinger und die ebenfalls mundartlichen 'Alpenlieder' des blinden fahrenden Sängers Alois Glutz von Olten (1789—1827), der heute noch in seinen selbstvertonten Gedichten fortlebt. Ihm am nächsten verwandt und ebenso volkstümlich geblieben ist Gottl. Jak. Kuhn in seinen Kuhreihen, Älplerliedern und seiner 'Sehnsucht nach der Heimat'. Eine mehr literarische Alpenlyrik nimmt erst nach der Mitte des Jhs. ihren Aufschwung, beginnend mit Placid Plattners Dichtungen 'Aus den Rhätischen Alpen' (1859), vervollkommenet bei Adolf Frey und aufs Tiefste verinnerlicht in Gedichten von C. F. Meyer. Die dichterischen Wonnen des sportlichen Kampfes um Hochgebirgsgipfel hat erst in neuester Zeit Eugen Hasler ('Hochland', 1920) leidenschaftlich und geistreich besungen. Zwischen eigentlicher Volkspoesie und Kunstlyrik bewegen sich

die unerschöpflich quellenden Naturlieder des mit seinem Einsiedler Berglande verwachsenen Meinrad Lienert ('s Schwäbelpfyffli', 1913—21).

Schon David Heß ('Elly und Oswald oder Die Auswanderung von Stürvis', 1820), Joh. Rud. Wyß ('Die beiden Gemsjäger', 'Die Schneelawine' u. a.) und der Luzerner Joh. Baumann ('Bilder aus der Heimat', 1830), hatten Alpensagen oder Älplergeschichten zu kurzen Prosaerzählungen ausgeschmückt und abgerundet. Den ersten, sicheren Schritt zur Alpennovelle mit zeitgeschichtlichem Motiv hat Jakob Frey aus Aarau, neben Gotthelf und Keller, deren Glanz ihn in Schatten stellte, der beste schweizerische Volkschriftsteller seiner Zeit. Sein 'Alpenwald' von 1859 ist ein früher Vorläufer jener realistischen Alpenromane von Zahn, Boßhart, Heer u. a., in welchen der wirtschaftliche Kampf des Menschen mit der Alpenwelt zur brennenden Frage der Handlung gemacht wird. Groß geschaut als Heimat heldischer Naturen ist die Alpenwelt zum erstenmal in C. F. Meyers Erzählungen 'Jürg Jenatsch' (1875) und 'Die Richterin' (1885); nah geschaut und im saftigen Kolorit der Schwyzer Mundart gemalt in Meinrad Lienerts 'Flüchblüemli' (1891), denen auch 'Geschichten aus den Schwyzerbergen' und 'Geschichten aus der Sennhütte' folgten. Tiefer ins Menschenherz drangen einzelne Bergnovellen Jakob Boßharts in seiner ersten Sammlung 'Im Nebel' (1898), besonders die 'Vom Golde' betitelte, die auf den Alpen des waadtländischen Ormont spielt, sodann auch die 'Neuen Bergnovellen' aus der Urner Heimat Ernst Zahns (1899). Dann kamen die erfolgreichen Alpenromane von Jak. Christoph Heer, z. B. der romantische 'König der Bernina' (1900), dessen Sagenmotiv übrigens Arthur Bitter (Sam. Haberstich) schon etwa fünfzig Jahre vorher in seiner Novelle 'Eine gefährliche Brautwerbung' vorweggenommen hatte, andere von Jak. Wiedmer-Stern ('Die Flut', 1905), Franz Odermatt ('Der Großkell-

ner', 1906), Joh. Jegerlehner ('Aroleid', 1909 und 'Petronella', 1912), Heinr. Federer ('Berge und Menschen', 1911), Isabella Kaiser ('Der wandernde See', 1910), Gustav Renker ('Heilige Berge', 1921). Die Mehrzahl dieser Romane stellen die Gefahren dar, denen die unberührte Schönheit der Alpenlandschaft und die Unverdorbenheit ihrer Bewohner durch technische Unternehmungen und Fremdenindustrie ausgesetzt oder schon zum Opfer gefallen sind; der Zusammenhang von Mensch und Natur wird bald mehr im Sinne eines unabwendbaren Verhältnisses, häufiger doch in dem eines Schicksals, das der Mensch zum Segen wenden kann, aufgefaßt. Besonders in Ernst Zahns und Heinr. Federers zahlreichen Alpenromanen und -novellen lebt der Glaube an die läuternde und befreiende Kraft, die immer wieder von den Bergen auf uns niederströmt. „Heilige Berge!“

B. Innere, zeitlich bedingte Tatsachen. 1. Der Volksstaat seit 1291. § 6. Die Eidgenossenschaft, eine Gründung freier Bauern, war von Anfang ein reiner Volksstaat. Hier fehlten, im MA. wie in der Neuzeit, die Fürstenhöfe als Pflegestätten einer Dichtung für höhere Stände. Höfische Epen mit anglo-normannischen Stoffen aus dem Ritterleben u. dgl., wie Ulrich von Zatzikofen, Konrad Fleck, Rudolf von Ems sie dichteten, blieben Standespoesie. Dichtung, die dem ganzen Volk gehören sollte, mußte dieses Volk selbst, seine Geschichte und Geisteswelt zum Gegenstand haben. Darum sehen wir, daß Aufstieg und Niedergang der volksmäßigen Dichtung unseres Landes parallel laufen mit Aufstieg und Niedergang des Staates. Nur aus dem Kraftgefühl einer zur Selbstbestimmung entschlossenen Eidgenossenschaft konnte eine volkstümliche Wortkunst aufblühen. Das geschah zweimal, und durchaus nicht gleichzeitig mit dem Aufblühen der Dichtung in Deutschland: das erste Mal in der Werdezeit der acht-, dann der dreizehnrötigen Eidge-

nossenschaft, das zweite Mal nach ihrem Zusammenbruch (1798), in der Zeit des Aufbaues unsres heutigen Bundesstaates. Allein gleichwie die Erneuerung des nationalen Selbstgefühls schon im 18. Jh., zumal im Schoße der Helvetischen Gesellschaft, ihren Anfang nahm, so sehen wir in jener Zeit auch ein Schrifttum aufkeimen (Haller, Bodmer, Lavater, Pestalozzi, Salis, Bräker, Häfliger, Kuhn), das seine Wurzeln unsicher tastend, aber immer tiefer und sicherer in den Nährboden der Volksgemeinschaft ausstreckt.

Die erste Blütezeit, vom 13. bis ins 16. Jh. hinein, weist keine dichterischen Höchstleistungen auf, aber Lieder, Spiele und Chroniken, die in Sprachform, Inhalt und Geist dem Bedürfnis des Volkes entsprechen und sein Wesen widerspiegeln: die historischen und Sagenlieder, die dem Volk seine Geschichte, oder was es dafür hält, erzählen; die Fastnachtspiele, die ihm Ausschnitte aus seinem Alltagsleben vorführen; die Legenden- und Heiligungsspiele, in denen die Gestalten seiner Glaubenswelt verherrlicht werden (z. B. in Zürich: Felix und Regula, in Luzern: Leodegar, in Einsiedeln: Meinrad, in Zug: Oswald, in Unterwalden: Bruder Klaus, in Solothurn: Ursus und Viktor). Zu den beliebtesten Volksspielen gehören im 16. Jh. die Tellenspiele (das Urner Tellenpiel, um 1511, erneuert durch Jak. Ruof 1545) und die Bruder Klausspiele (das älteste von Jak. Gretser, 1586 in Luzern aufgeführt, lat., 1590 in Sarnen deutsch). Zur Volkstümlichkeit dieser Spiele, wie auch der Weihnachts-, Passions- und Osterspiele, gehört vor allem, daß sie vom Volke selbst, in den Städten auch von Bürgern aus den vornehmsten Familien, gespielt werden. Nur die lat. Schulkomödien der Humanisten und später die teils lat. teils dt. Spiele der Jesuitentheater in Freiburg, Luzern, Pruntrut, Solothurn und im Wallis schaffen einen Gegensatz zwischen gehobtem literarischem und volkstümlichem

Schauspiel. Die seit der Glaubensspaltung am meisten gepflegte Gattung der biblischen Spiele bleibt, in reformierten Gegenden wenigstens, bis ans Ende des 16. Jhs. ebenfalls in den Händen des Volkes. Um diese Zeit tauchen die ersten wandernden Komödiantentruppen auf und drängen die lebendige Volksüberlieferung zurück. Doch ist das Bedürfnis, das Theaterspiel als eine Volkssache zu betreiben, immer wieder rege, und im 19. Jh., bei Gelegenheit der Gedenkfeiern der Stanser Tagsatzung (1881), des Bauernkrieges (1882) und der Schlacht bei Sempach (1886), feiert die alte Sitte des vaterländischen Gedächtnis-Festspiels ihre Auferstehung. Im ganzen Lande wurde 1891 die Gründung des Schweizerbundes von 1291 durch historische Festspiele gefeiert; eine ganze Reihe kantonaler Festspiele folgten nach. Besonders glänzend waren die Festspiele zur Eröffnung der Landesausstellung in Bern, 1914, und des eidg. Schützenfestes in Aarau, 1924. Durch die Passionsspiele in Selzach (Kt. Solothurn), durch M. Lienerts Krippenspiel 'Der Weihnachtsstern' (1917) und die großartige Aufführung von Calderons 'Welttheater' in Einsiedeln, 1924, wurde auch die alte Sitte des religiösen Volksspiels erneuert.

Ansätze zu einem auf die Berufsbühne berechneten vaterländisch-historischen Kunstdrama gibt es schon im 17. Jh. (Josua Wetters 'Karl von Burgund', 1653); aber erst nach der Mitte des 18. Jhs. mehren sich die Versuche, besonders von seiten jesuitischer Geistlicher in Solothurn und Luzern: F. J. Hermann ('Das großmütige und befreite Solothurn', 1755), J. I. Zimmermann ('Urs und Viktor', nach K. St. Glutz, 1772, 'Wilhelm Tell', 1777, 'Schlacht bei Sempach', 1779), F. R. Krauer ('Berchtold v. Zähringen', 1778, 'Kaiser Albrechts Tod', 1780, 'Oberst Pfyffer', 1783 u. a.). In Zürich bemüht sich J. J. Bodmer um das vaterländische Drama ('Karl v. Burgund', 1771, 'Schweizer Schauspiele', 1775), in St. Gallen J. L. Ambühl ('Der Schweizerbund', 1779, 'Die Mordnacht in Zürich',

1781 u. a.) und K. Müller-Friedberg ('Orgetorix', 1779, 'Schlacht bei Morgarten', 1781 u. a.). Gegen Ende des Jahrhunderts treten auch J. R. Maurer, Ludw. Kaiser, J. J. Hottinger mit vaterländischen Schauspielen hervor. Allen fehlt, auch bei guter Veranlagung, die lebendige Föhlung mit einem einheimischen Theater, das imstande wäre, nationale Stoffe und vaterländische Gesinnung zu starker Wirkung zu bringen. Die fremdländische Berufsbühne kann diese Aufgabe nicht erfüllen. Dieses Mißverhältnis dauert durch das ganze 19. Jh. und noch heute fort. Nur in den vaterländischen Festspielen und im mundartlichen Liebhabertheater wird das Bedürfnis nach eigener Darstellung eigenen Lebens befriedigt. Die zahlreichen dramatischen Talente, die mit vielen Namen zu belegen wären, sind meistens zur Untätigkeit verurteilt.

Eine besondere dramatische Gattung, die im 16. Jh. volkstümlich war, ist das politische Schauspiel. Es diente dem Zweck, Fragen der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung gesprächsweise zu erörtern und ungesunde Zustände am Idealbild der Vergangenheit zu messen. Das früheste Stück dieser Art ist das Zürcher Neujahrsspiel 'Von den jungen und alten Eidgenossen'. Es stammt aus demselben Jahr wie P. Gengenbachs gereimtes Gespräch 'Der alt Eidgenoß' (1514) und ist später (1538) von Jak. Ruof zu seinem Spiel 'Etter Heini' oder 'Vom Wohl- und Übelstand e. loblichen Eidgenoßschaft' erweitert worden. Ein politisch-kirchliches Gespräch in Form eines Fastnachtspiels ist die 'Badenfahrt guoter Gellen' von einem, der sich Hans Achtsinit nennt (1526). Andere Spiele sind zu politischen Verbrüderungsfesten gedichtet worden, so Joh. Hallers von Bern 'Glückwünschung der erneuerten Treue' (1584) und ein Luzerner Festspiel ('Trophaea sacra' usw.) zur Erneuerung des Bundes der katholischen Orte mit dem Wallis (1645). Der Auffrischung geschichtlicher Erinnerung dienten Mich. Stettlers von Bern 'Ursprung der Eidgenoßschaft'

(1605) und das in Zug 1672 aufgeführte allegorisch verschnörkelte Barockschauspiel 'Contrafeth auf- und abnehmender Jungfrau Helvetiae' von Joh. Kaspar Weissenbach. Verloren ist ein bernisches Spiel vom 'Eidgenössischen pundt' (1598).

In der erzählenden Gattung betätigt sich der Sinn für vaterländische Geschichte in der ununterbrochenen Pflege des historischen Liedes, das aber immer nur einem Einzelvorgang gewidmet ist. Eine größere Dichtung wie etwa des Bündner Humanisten Simon Lemnius († 1550) lat. Epos vom Schwabenkrieg ('Raetis') erstand in dt. Sprache nicht. Erst im 19. Jh. bemühten sich Salomon Tobler ('Die Enkel Winkelrieds', 1837), Abr. Eman. Fröhlich ('Zwingli', 1840) und andere um vaterländische Ependichtung. Unzählige waren dagegen die Versuche in vaterländischen Balladen. Sie begannen; hervorgerufen durch die Helvetische Gesellschaft, mit Lavaters 'Schweizerliedern' (1767), die auch Schlachtenlieder enthalten, und den ihnen nachgeahmten 'Bündnerischen Liedern' von M. Planta (1781). Übertroffen wurden diese fast bänkelsängerischen Anfänge durch eine ganze Reihe von Dichtern des 19. Jhs. wie Usteri, Wyß, J. G. Müller, Fröhlich, Reber, Bornhauser, Aug. Keller, J. Reithard, Franz Krutter; bewußterem Kunstgeschmack entstammten einige Balladen von C. F. Meyer und Adolf Frey, der sich auch im historischen Festspiel hervortat.

Die durch Joh. v. Müllers Geschichtswerk gesteigerte Empfänglichkeit für Darstellungen aus der Schweizergeschichte kam auch der vaterländischen Prosanovelle zugute. J. M. Usteri pflegte sie zuerst als altertümelnde chronikalische Erzählung, Joh. Rud. Wyß dagegen, in ndt. Sprache, als feingestrichelte, kurze geschichtliche Anekdote. Den entscheidenden kecken ersten Griff tat auch hier Jerem. Gotthelf, dessen meist sagenhafte Erzählungen, entgegen dem abschätzigen Urteil Gott-

fried Kellers und seiner Nachtreter, eine erstaunliche Sicherheit des historischen Blicks offenbaren. Mit gleicher Anschaulichkeit und Stimmungskunst malt er den Hintergrund und die handelnden Personen der Helvetierzeit ('Der Druiden', 1843), der Römerzeit ('Die drei Brüder', 1855), der Frankenzeit ('Die Gründung Burgdorfs', 1846), des 13., 14. und 18. Jhs. ('Der Knabe des Tell', 'Kurt von Koppigen', 'Die schwarze Spinne', 'Elsi die seltsame Magd'). Auf ihm fußen seine Nachfolger Jak. Frey A. Bitter, J. A. v. Sprecher, wie andererseits auf G. Kellers 'Zürcher Novellen' (1876) und C. F. Meyers 'Jürg Jenatsch', 'Schuß von der Kanzel' und 'Plautus im Nonnenkloster' (1874 bis 1882), die ganze Reihe der neueren Verfasser schweizergeschichtlicher Novellen und Romane: Adolf Vögtlin, J. C. Heer, E. Zahn, Jak. Boßhart, Rud. v. Tavel, M. Lienert, Ad. Frey, Maria Waser, Maurus Carnot, H. Federer, Eman. Stichelberger, um nur die bekanntesten zu nennen.

Im Gegensatz zur klassischen Dichtung Deutschlands, die ihre Stoffe aus allen Zeiten und Ländern holt, hält sich die unsrige, etwa von Geßners Idyllen und Sal. Toblers 'Columbus' abgesehen, bis in die Mitte des 19. Jhs. wie mit Scheudern behängt an die Wirklichkeit des heimischen Volkslebens. Und zwar ist das Volk im engeren Sinne, das Volk der Land- und Handarbeit, ihr eigentlicher Gegenstand. Mit einem Preislied auf das „verachtete Volk“ der Äpler eröffnet Albrecht Haller unsre neue Dichtkunst. Aus dem niedrigen Handwerkerstand wählt Pestalozzi für sein Volksbuch 'Lienhard und Gertrud' (1781) die Idealgestalt einer Erzieherin. In dem ersten zeitgeschichtlichen Roman unsres Landes ('Salys Revolutionstage', 1814) läßt Ulrich Hegner einen jungen Holzhacker mit klarem Auge und reinem, unbestechlichem Sinn die verworrenen Zeitereignisse erleben und beurteilen, wie er selbst sie erlebt und beurteilt hat. Und so bedient sich Jeremias Gotthelf in

seinem 'Bauernspiegel' (1836) eines armen Verdingknaben aus der Gemeinde Unverstand, um ihn zum Verkünder seiner eignen, des Pfarrers von Lützel, flüh, sozialen Reformideen heranreifen zu lassen. Überall derselbe demokratische Grundgedanke: von unten herauf, aus den Wurzeln unsres Volkstums, muß die Erneuerung des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens kommen. Insbesondere erscheint der Bauernstand als der Träger und Bewahrer alteidgenössischer Tugenden. Schon in alten Fastnachtspielen tritt der Bauer nicht als tückischer Mensch und unflätiger Spaßmacher auf (wie etwa in der von Zach. Bletz dramatisch bearbeiteten Marcolfussage), sondern als Wortführer des gesunden Menschenverstandes und der unbeirrbarsten Natur; so in Niklaus Manuels und Hans v. Rütes Reformationsdramen. Die vornehmsten Geister der Helvetischen Gesellschaft neigen sich verehrungsvoll vor einem würdigen Vertreter der Bauernschaft; Sal. Hirzel schätzte sich glücklich, der gebildeten Welt die „Wirtschaft eines philosophischen Bauers“ aus dem Kt. Zürich zu schildern (1761), H. Füßli ebenso, die Lebensgeschichte und Tagebücher des 'Armen Mannes im Tockenburg' herauszugeben (1789—92), gleichwie später (1804) J. G. Müller von Schaffhausen diejenigen des „schweizerischen Landmannes“ Heinrich Boßhard von Rümiken. Dieser Zug zum Volk, wie man es richtig genannt hat, wird für hundert Jahre das eigentliche Wahrzeichen schweizerischer Dichtung. In diesem Zeitraum entstehen in der Schweiz vier für das dt. Schrifttum neue Gattungen: die erste Dorfgeschichte ('Lienhard und Gertrud' von Pestalozzi, 1781), die realistische Bauerntragödie ('Der Brand von Uster' von Jak. Stutz, 1836), der Bauernroman ('Der Bauernspiegel' von Jerem. Gotthelf, 1836) und der sozialpolitische Handwerkerroman ('Jakobs des Handwerksgeßellen Wanderungen', ebenfalls von Gotthelf, 1845—47). Eine gedrängte Reihe von Namen muß die

Tatsache veranschaulichen, daß Dorfgeschichte, Bauernroman und Handwerker-geschichte bis zum heutigen Tag in Mundart und Schriftsprache die meiste Pflege gefunden haben. Die Dorfgeschichte ist in der Schriftsprache seit Pestalozzi vertreten durch J. R. Wyß, Jak. Kuhn, Jer. Gotthelf, Alfr. Hartmann, Jak. Frey, G. Keller ('Romeo u. Julia auf dem Dorfe'), Arthur Bitter, Johanna Spyri, Marie Walden, W. Siegfried ('Gritli', 1904), E. Zahn, Rud. Trabold, Jak. Boßhart, A. Huggenberger, S. Gfeller, J. Reinhart, William Wolfensberger, Maria Waser ('Jätvreni', 1919); in der Mundart durch C. Freuler (1834), Jak. Senn, Bernh. Wyß, F. J. Schild, J. Hofstätter, Jos. Joachim, Mich. Kuoni, M. Lienert, Fr. Marti, J. Reinhart, C. Streiff, C. A. Loosli, Paul Haller ('s Juramareili', 1912), S. Gfeller, E. Balmer, H. Zulliger, Traug. Meyer, Walter Rotach. Im Bauernroman haben sich seit Jer. Gotthelf ausgezeichnet: Herm. Kurz, Gottfr. Fankhauser, Jak. Schaffner, F. Möschlin, Alfr. Huggenberger und (als einziger in mundartlicher Form) Simon Gfeller. Für die Handwerker-geschichte seit Jer. Gotthelf zeugen Namen wie Jak. Stutz, Th. Meyer-Merian, G. Keller, ('Die drei gerechten Kammacher' u. a.), J. Ernst ('Glaser Süßtrunk', 1860, 'Schreiner Joseph Kraft', 1861), J. Breitenstein, Jak. Schaffner ('Konrad Pilater', 1909, 'Die Irrfahrten des Jonathan Bregger', 1911), Jak. Bühner ('Aus Konrad Sulzers Tagebuch', 1917) und in Mundart J. Hartmann.

Daß der Zug zum Volk, aus dem diese ganze Dichtungsgattung hervorgegangen ist, eine Teilnahme am Schicksal der Unbedeutenden, Armen und Bedrängten, ein Wohlgefallen am verkannten Wesen der Sonderlinge und Querköpfe bedeutet, ist aus vielen Titeln schon zu lesen: Uli der Knecht, Käthi die Großmutter, Barthli

der Korber, Der Besenbinder von Richiswyl, Das Erdbeerimareili, Das arme Kätheli, Der Gunzger Hans, Der Tschamperisepp, Der Hötterli, De Chemifäger Bodema, 's Bäsenauggi, 's Juramareili, Das Jätvreni, Mariann das Fraueili, Der Fenner Joggeli, Heimelig Lüt, Helden des Alltags, Von den kleinen Leuten usw. Auch im ernstesten Mundart-schauspiel der neusten Zeit (wie schon in Stutz' 'Brand von Uster', 1836) hat dieser Zug zum Volk in seinen wirtschaftlichen und seelischen Nöten sich ausgeprägt, so in den sozialen Problemdramen von P. Haller ('Marie und Robert', 1916), J. Bühner ('Marignano', 1918), S. Gfeller ('Schwarmgeischt', 1922) und F. Liebrich ('E Spiel vom liebe Gott', 1926).

Den sinnfälligsten Ausdruck aber hat der Geist des Volksstaates in der dichterischen Pflege der Mundart gefunden. In allen volkstümlichen Gattungen des Schrifttums, im gesungenen und gesprochenen Lied, im Idyll, in der Verserzählung, der Dorfgeschichte, der Stadtgeschichte, im heiteren und ernstesten Schauspiel hat sie sich tüchtig erwiesen und nach dem Gesetz ihres Wesens zu reineren Kunstformen heraufgebildet. Selbst die historische Novelle, durch Rud. v. Tavel einzigartig vertreten, und das ernste historische Schauspiel (2. und 4. Aufzug in Arnold Otts 'Karl dem Kühnen und die Eidgenossen', 1897, und der ganze 'Tell' von Paul Schöck, 1920) haben das Wagnis der mundartlichen Behandlung gerechtfertigt.

Im übrigen verweise ich den Leser auf den Abschnitt „Alemannische Schweiz“ im Artikel '*Alemann. Mundartliteratur*' des I. Bandes, S. 10.

2. Die Reformation (seit 1519). § 7. Die Erschließung der Bibel durch gemeinverständliche Übersetzungen hatte eine allgemeine Belebung und stoffliche Bereicherung der volkstümlichen Lieder- und Schauspiel-dichtung zur Folge. Vor der Reformation war der Stoffkreis dieser Gattungen auf die großen Heilstatsachen des christlichen Glaubens beschränkt:

auf das Evangelium von der Geburt, dem Leiden, Sterben und Auferstehen des Heilandes. Nun aber greifen die Dichter, vor allem die Dramatiker, zu neuen Stoffen, zumal aus der Geschichte der Erzväter, der Richter und Könige. Dramatisiert werden Adam und Evas Sündenfall, die Opferung Isaaks, Abraham und Loth, die Zerstörung von Sodom und Gomorrha, Joseph in Ägypten, der Zug der Israeliten durch den Jordan, Ruth, Jephtha, Saul, David, Absalon, Nabal, Joram, Daniel, die Zerstörung Babylons, Ezechiel, Zorobabel, Ahasver und Esther, Hiob, Susanna, Tobias. Aus dem Neuen Testament: Johannes der Täufer, die Heilung des Blinden, das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das vom reichen Mann und armen Lazarus, Maria Magdalena, Christi Leiden und Tod, Pauli Bekehrung, der Martertod der Apostel, das jüngste Gericht. Mehrere dieser Stoffe sind auch in den nur allzu üppig ins Kraut geschossenen geistlichen Liedern behandelt, die vom 16.—18. Jh. namentlich im Kt. Bern und in Graubünden verbreitet waren, z. B. solche von Adam und Eva, von Isaak und Rebekka, Joseph, David, Daniel, Susanna, Tobias, dem armen Lazarus, dem Leiden und Sterben Jesu; daneben auch solche von Noah und der Sündflut, Josua, Jonas, der Speisung der Fünftausend, der Samaritanerin am Brunnen u. a. Eine Fortsetzung bilden im 18. Jh. die Patriarchaden Bodmers und Lavaters. Unter den Verfassern biblischer Spiele überwiegen im 16. Jh. die Reformierten, im 17. und 18. die Katholiken, besonders die Jesuiten, deren Stücke mancherorts von Ordensschülern unter Zuziehung von Laien aufgeführt wurden. Die namhaften Vertreter des reformierten biblischen Spiels stellten Zürich (Georg Binder, Jak. Ruof, Jos. Murer), Basel (Valentin Boltz, Matthias Holzward), Bern (Hans v. Rüte, Jak. Funkelin), Schaffhausen (Sebastian Grubel, Joh. Konr. Ulmer), Aargau (Hermann Haberer, Rud. Schmid, David Wirz). Unter den katholischen

Orten hat hier, wie auch sonst im volkstümlichen katholischen Spiel, Luzern die Führung (Hans Salat, Zacharias Bletz, J. W. Ritz) und das eng mit ihm verbundene Obwalden (Marianus Rot, Peter Spichtig), im 17. Jh. besonders Freiburg (Georg Brun, Jak. Gretser), Zug (J. C. Weißenbach) und der katholische Aargau (Joh. Aal, R. P. Iten).

Die Dichtung wird zum Kampfmittel der Reformierten. Niklaus Manuel von Bern stellt das Fastnachtspiel in den Dienst der Glaubens- und Kirchnerneuerung. Mit wuchtigem Spott geißelt er die Entartung der Geistlichkeit, die Verweltlichung der Kirche; so in dem Spiel 'Vom Papst und seiner Priesterschaft' 1523, worin er das Thema von Gengenbachs satirischem Gespräch 'Die Totenfresser' wiederaufnimmt, und in dem gleichzeitig aufgeführten Spiel 'Von Papsts und Christi Gegensatz'. Es folgen 'Der Ablasskrämer' (1525) und 'Barbali' (1526,) eine Satire auf das Klosterleben. Ihm schließen sich an: Hans v. Rüte mit dem Spiel 'Von heidnischer und päpstlicher Abgötterei' (Bern, 1531), Sixt Birk mit einer 'Tragödie wider die Abgötterei' (Basel, 1535) und Jak. Ruof mit dem satirischen Spiel 'Von des Herren Weingarten' (Zürich, 1539). Allein es geht nicht nur um den Glauben und die Kirche. Zwinglis Reformwerk richtet sich auf die Erneuerung des staatlichen und sittlichen Lebens, und in diesem Sinne, nur durchgreifender und weit über die Schweiz hinaus, wirkt Calvin von Genf aus. Sittlicher Bekehrungseifer spricht schon aus Gengenbachs Fastnachtspiel 'Die Gauchmatt', wie später aus Joh. Kolroß' 'Fünferlei Betrachtnisse' (Basel 1532), Val. Boltz' 'Weltspiegel' (Basel 1550) und Joh. Rassers 'Kinderzucht' (Bern 1573). Auch biblische und antike Stoffe werden der sittlichen und bürgerlichen Erziehung dienstbar gemacht, z. B. in Heinr. Bullingers 'Lucretia und Brutus' (Zürich 1533) und in H. v. Rütes 'Gedeon' (1540). Im katholischen Drama macht sich auch der

Ernst der Gegenreformation fühlbar, z. B. in den Spielen vom verlorenen Sohn und vom Jedermann, auf denen P. Marianus Rots 'Kunst wol zu sterben' (vor 1630 in Sarnen aufgeführt) beruht.

Der tiefe, in mancher Hinsicht furchtbare Ernst des strenggläubigen Protestantismus, der die Verantwortung für das Seelenheil dem Menschen auf sein Gewissen lud, verscheuchte wie im Leben so auch in der Dichtung den unbefangenen Sinnengenuß und duldet keine bloß spielerischen Gedanken. Dem Theater war er seit dem 17. Jh. grundsätzlich feind geworden. Weltflüchtig, sündbewußt und auf Tod und Gericht gefaßt, versenkte die zerknirschte Seele des Gläubigen sich in die Betrachtung ihres Heils und suchte auch andere für diese Betrachtung zu gewinnen. Der mittelalterliche Totentanz, die alten Gespräche zwischen Tod und Mensch erneuern sich im 16. Jh. in zahlreichen Totentanzliedern, Todes- und Sterbeliedern, Mahn- und Weckrufen, die, meist von Ungenannten oder Unbekannten verfaßt, bis ins 18. Jh. hinein auf fliegenden Drucken verbreitet werden. Andere Geister, mehr dem Diesseits zugewandt, predigen mit ebenso großem Ernst die Rückkehr zur alteidgenössischen Sitteneinfalt, Selbstgenügsamkeit, Unabhängigkeit von Gunst und Gaben fremder Fürsten. Durch die ganze Bernerchronik des Valerius Anshelm zieht sich diese Mahnung, die laut und eindringlich in Liedern von Niklaus Schorr, Hans Rudolf Manuel und einigen Ungenannten ertönt. Sie wird am Ende des 17. Jhs. wiederaufgenommen von Beat Ludwig v. Mural (in seiner 'Lettre sur les voyages', 1725), von Albrecht Haller in seinen 'Alpen' und Satiren (1732), von Franz Urs Balthasar in seinen 'Patriotischen Träumen eines Eidgenossen' (1758). Auch wo sie nicht religiöser, noch ausgesprochen vaterländischer Richtung ist, läßt sich diese volkserzieherische Bestrebung in der Literatur erkennen. Die 'Diskurse der Maler' sind so gut wie andere Wo-

chenschriften der Schweiz (z. B. 'Der Eidgenoß', 'Der helvetische Patriot', beide aus Basel) auf Umgestaltung des Lebens berechnet; sie wollen mit der Bildung des Geschmacks auch die Tugend fördern, die Vernunft mehren. Selbst die Kunstlehre der Zürcher, mag sie immer für das Recht des Wunderbaren eintreten, kommt ohne den moralischen Nutzen nicht aus. In ihren Augen dient die Schönheit der dichterischen Form und Erfindung dazu, die Wahrheiten der Vernunft und Religion für die Mehrheit der Menschen genießbarer zu machen. Die lehrhafte Absicht der Poesie, bei kleinen Geistern schulmeisterlich, bei großen ehrwürdig (wie Plato, Dante, Schiller, Goethe, auch Nietzsche beweisen), ist zwar allgemein menschlich, aber ganz besonders schweizerisch, eine Frucht der Reformation und unsrer demokratischen Erziehung zur Verantwortung des einen für alle. „Dichter sind Volkslehrer, ihre Kraft stimmt und bildet.“ Pestalozzi, der dieses Wort geprägt hat, schrieb sein erstes „Buch für das Volk“, 'Lienhard und Gertrud'; mit der Absicht, „dem Volke einige ihm wichtige Wahrheiten auf eine Art zu sagen, die ihm in Kopf und ans Herz gehen sollte“ (Vorrede von 1781). Er wurde unversehens darüber zum Dichter. Sein Werk, im Jahr von Schillers 'Räubern' und Vossens Homerübersetzung hinausgeworfen, beleuchtete blitzhell die Kluft zwischen deutschem und schweizerischem Geistesleben. Es war das Schweizerischste, was man sich damals denken konnte; ein bedeutungsvoller Anfang. Es vergingen fünfzig Jahre, bis ein armer Schulmeister aus dem Zürcher Oberland, Jakob Stutz, jene „Gemälde aus dem Volksleben“ (1831 ff.) unternahm, die in dramatischer Form, mit weit schärferer Beobachtung, aber ohne die große Seele Pestalozzis ebenfalls „die wahre Kenntnis des Volkes und seiner Zustände“ verbreiten und den Leser dafür gewinnen wollten, „das Seine zur Verbesserung des Volkslebens beizutragen“. Mit dem Bewußtsein tiefster Verpflichtung gegen Pestalozzi setzte endlich Jerem. Gottlieb dessen Werk fort, jedes neue Buch

wie einen Feldzug gegen irgendeinen Feind der sittlichen Volksgesundheit unternehmend. Auf seinen Schultern steht Gottfr. Keller als Verfasser von Erzählungen aus dem Volksleben (wie 'Romeo und Julia auf dem Dorfe', 'Frau Regel Amrain', 'Das Fähnlein' usw.), durch künstlerische Zucht und Geschmack seinen Vorgänger weit übertragend, aber auch er bestrebt, durch ein wahres Spiegelbild und teilnehmende Darstellung auf die Gesinnung, besonders die staatsbürgerliche, seiner Landsleute einzuwirken. Grundlegende Fragen des öffentlichen Wohls und der Verfassung hatte schon Albrecht Haller mit ernster und etwas steifer Gelehrsamkeit in seinen Staatsromanen (1771—74) erörtert. Keller (in seinem 'Martin Sailer') und Gotthelf (in 'Zeitgeist und Bernergeist', in 'Jakobs Wanderungen', 'Herr Esau' u. a.) griffen ins volle Gegenwartsleben, um durch wirklichkeitsstreu Gestalten den schädlichen Einfluß gefährlicher Zeitströmungen zu beleuchten. Auch im modernen Roman aus der Zeit des Weltkrieges bricht dieses Bedürfnis sich Bahn, so in Jak. Böharts 'Rufer in der Wüste' (1922), in Paul Siegfrieds Romanen 'Wetterleuchten' (1918) und 'Das brennende Herz', auf dem Gebiet der Jugenderzählung besonders in Nikolaus Bolts 'Allzeit bereit' (1916) und 'Jochem der Jungbursch'. Gemeinsam ist all den Genannten das Gefühl der Verantwortung für Wohl und Weh des Vaterlandes und der Drang, klärend und mahnend einzugreifen in die Wirrnisse des Zeitgeistes; wogegen andere Zeitromane wie die von Paul Ilg ('Lebensdrang') und Jak. Schaffner ('Das Schweizerkreuz', 1916, und Die 'Schweizerreise' die heimischen Zustände vom Ausland her mit überlegenem, wenn nicht kaltem Spott behandeln. Der Wahrheitseifer kann sich auch in politische Parteitendenz verirren, wie in G. Kellers jugendlichen Brandliedern, in Gotthelfs Schmähreden gegen die Radikalen, besonders aber in A. E. Fröhlichs satirischen Verunglimpfungen ('Der junge Deutschmichel', 1843,

und 'Der ungläubige Pfarrer', 1862). Lehrhafte Absicht im Gewand geistvoller Dichtung ohne entstellende Gehässigkeit verfolgen J. V. Widmanns 'Malkäferkomödie' (1896) und 'Der Heilige und die Tiere' (1905). Über alle persönliche Leidenschaft und Lehrhaftigkeit erhaben und doch vom tiefsten sittlichen Ernste erfüllt ist C. F. Meyers dichterisches Lebenswerk. Selbst seine einzige Humoreske, den 'Schuß von der Kanzel', glaubte er nur durch Anbringung tieferer Töne vor seinem innern Beruf zu rechtfertigen.

C. Stammesart. Der Wirklichkeitssinn. § 8. Die berühmte „Wirklichkeitsfreude“ der schweizerischen Dichtung ist schwerlich aus einem besonderen Erbeil des alemannischen Stammes abzuleiten. Vielmehr hat sich eben in der Schweiz, dank der demokratischen Staats- und Gemütsverfassung, das Volkstum überhaupt und damit auch ein kräftiger Wirklichkeitssinn allgemeiner und auch in den gebildeten Schichten frischer erhalten, so daß auch der Dichter das Wirkliche weniger in der Allgemeinheit des Begriffs oder in der Romantik des träumerischen Sinns als in der Bestimmtheit der Einzelercheinung, scharf und gegenständlich, erfaßt. In der Kunst heißt diese Einstellung Realismus, im Leben praktischer, auf das Mögliche gerichteter Sinn. So erklärt sich wohl die Unwirksamkeit von Bewegungen wie „Sturm und Drang“ und Romantik auf schweizerischem Boden. Zwar fehlte es nicht völlig an Anklängen und Nachklängen. Heinrich Füßli, der Dichter und Maler, Joh. Georg Zimmermann, der Verfasser der 'Einsamkeit', Ludwig Ambühl, der Dramatiker, Ulrich Bräker, der „arme Mann im Toggenburg“ und andere fühlten sich in verwandter Seele zur Schwärmerei hingerissen, blieben aber vereinzelt. So auch zur Zeit der Romantik etwa Joh. Anton Henne mit seinem fabelhaft enträumten Nationalheldengedicht 'Diviko und das Wunderhorn' (1826) oder Jer. Gotthelf mit seinem weit besser fundierten,

stimmungskräftigen 'Druiden' (1843) und dem vom Geiste Jean-Pauls angehauchten 'Sylvestertraum' (1841). Auch G. Keller war ja eine Zeitlang Romantiker und nach ihm noch sein engerer Landsmann Aug. Corrodi ('Waldleben', 1856). All das faßte aber keine tieferen Wurzeln. Unsr Dichtung blieb, wie von Anfang, an das Wirkliche des eigenen Lebens gebunden.

Schon die Minnesänger Steinmar und Hadlaub durchbrechen die Überlieferung ihrer Kunst, indem sie statt eines allgemeinen Idealbildes höfischer Gesellschaft das bäuerlich-bürgerliche Leben, das sie wirklich umgibt, in ihren Liedern festhalten. Ein Bekenntnis zum Realismus ist die Kunstlehre Bodmers und Breitingers insofern, als sie das Malen nach der Natur für die Aufgabe des Dichters erklärt. Realistisch ist der erste große Wurf unsrer Dichtung, Hallers 'Alpen', indem das Idealbild, das der verderbten Kulturwelt vorgehalten wird, aus dem wirklichen Leben geschöpft und aus genau beobachteten Gestalten und Sitten der Äpler zusammengesetzt ist. Realistisch sind die ersten Anfänge unsres Bauernromans: Pestalozzis 'Lienhard und Gertrud', und unsrer neuzeitlichen Bauernkomödie: Jak. Stutz' erste 'Gemälde aus dem Volksleben'; realistisch alle aus dem Bauern-, Handwerker- und Bürgerleben geschöpften Erzählungen Jerem. Gotthelfs. So ungescheut diese Realisten, besonders Stutz und Gotthelf, das Häßliche nach dem Leben schildern, so unberührt bleiben sie von der Lehre des eigentlichen Naturalismus (von Balzac und Flaubert), die den Roman zum absichtslosen Protokoll, den Dichter zum seelisch unbeteiligten Anatomen des Lebens machen will. Ein Naturalist mag allenfalls Heinr. Wittenwiler, der Verfasser des 'Ring' (aus dem 15. Jh.), genannt werden; er steht aber mit seiner gemüthlosen Kotmalerei ganz vereinzelt da. Nikl. Manuel z. B. läßt bei aller Derbheit seiner Volksszenen, z. B. auch in dem Sittenstück 'Elsli Tragdenknaben', einen sozialen

Anteil, oft auch eine entschiedene Parteinahme durchfühlen; weit mehr noch Stutz in seinem 'Brand von Uster', von Pestalozzi und Gotthelf nicht zu reden. Gottfr. Kellers mittlere Stellung zwischen Romantik und Realismus ist für viele unsrer neuzeitlichen Erzähler vorbildlich geworden, die sich für das Eigenrecht der Phantasie einsetzen. Die volkstümliche Dichtung ist realistisch geblieben. Indessen mehren sich die Einflüsse der fremdländischen Dichtung von allen Seiten immer mehr, auch die schweiz. Leser, die für sie empfänglich sind; das eigentümlich Schweizerische steht im Kampf mit dem Internationalen. Ob es die Kraft besitzt, sich aus sich selbst zu erneuern, wird die Zukunft lehren. Einer der besten Kenner unsrer neusten Literatur, Robert Faesi, muß den Niedergang feststellen: „Aus Gebenden, Tonangebenden sind wir mehr und mehr Nehmende und Nachtöner geworden, weniger schöpferisch und — das ist ein schlechter Trost, mehr literarisch begabt.“

J. C. Mörikofer *Die Schweiz. Lit. d. 18. Jhs.* 1861. R. Brandstetter *Die Regenz bei den Luzerner Osterspelen* 1886 (und versch. andere Schriften über Luzerner Dramatik). A. Geßler *Der Anteil Basels an d. dt. Lit. des 16. Jhs.* 1889. J. Bächtold *Gesch. d. deutschen Lit. i. d. Schweiz* 1892. H. E. Jenny *Die Alpendichtung d. dt. Schweiz* 1905. E. Jenny u. V. Rossel *Gesch. d. Schweiz. Lit.* 1910. G. de Reynold *Bodmer et l'Ecole suisse*. 1912. H. Schnorf *Sturm u. Drang i. d. Schweiz* 1914. J. M. Bächtold *Eine Schweiz. Literaturgesch.* Diss. 1915. (Eine grundsätzliche methodologische Abhandlung.) S. Singer *Litgesch. der deutschen Schweiz i. MA.* 1916. A. Specker *Studien zur Alpenerzählung d. dt. Schweiz* 1920. J. Ehret *Das Jesuitentheater zu Freiburg i. d. Schweiz* 1921. R. Faesi *Gestalten u. Wandlungen Schweiz. Dichtung* 1922. J. Nadler *Von Art und Kunst d. deutschen Schweiz* 1922. Ders. *Der geist. Aufbau d. deutschen Schweiz* 1924. O. v. Greyerz *Grundlagen u. Grundzüge d. dt.-schwz. Literatur von Haller bis zur Gegenwart*. Schwz. Monatsh. f. Politik u. Kultur 1923. Ders. *Die Mundartdichtung d. dt. Schweiz, gesch. dargestellt*, 1924. P. Lang *Bühne u. Drama d. dt. Schweiz* 1924. H. Schöffler *Das liter. Zürich 1700—1750*. 1925. H. E. Wechlin *Der Aargau als Vermittler dt. Literatur an die Schweiz*, Argovia XL (1925). F. Ernst La

tradition médiatrice de la Suisse aux 18. et 19. siècles 1926. J. H. Heß P. Marianus Rot. *Ein Kapitel schweiz. Theatergesch.* 1927. O. v. Greyerz *Das Volkslied d. deutschen Schweiz* 1927. E. Jenny *Basler Dichtung und Basler Art im 19. Jh.* 1927.

O. v. Greyerz.

Schwellvers s. Alliterationsvers.

Schwenckfelder. Kaspar Schwenckfeld von Ossig (1489—1561), anfangs Anhänger Luthers, begann erst 1525 mit eigenen Schriften über die Abendmahlslehre hervorzutreten und fand einen eifrigen Anhänger in seinem Freund Valentin Krautwald, der wie er aus Schlesien stammte und gleichzeitig mit Michael Weiße, dem späteren Führer der deutschen Gemeinden der böhmischen Brüder (s. d.), aus dem Kloster in Breslau austrat. Schwenckfeld geriet in den Verdacht, Anhänger der Wiedertäufer zu sein, ging nach Ulm, das er aber 1539 verlassen mußte, durchwanderte Deutschland und fand wegen seines tieferreligiösen Sinnes, den auch seine Gegner anerkannten, überall Schüler, namentlich an den Orten, wo er sich längere Zeit aufhielt, vor allem in Schwaben, Schlesien, Württemberg und in der Rheinpfalz, später auch in Holland, England und Amerika. Von Augustinus ausgehend, knüpft er an die Mystiker, vornehmlich Tauler, an, verwirft die Taufe, auch die der Erwachsenen, als äußerliche Zeremonie und steht in der Abendmahlslehre auf dem Standpunkt der böhmischen Brüder unter Mich. Weiße. Er selbst hat nur wenige Lieder gedichtet, um so mehr seine Anhänger: Georg Berkenmeyer, Prediger in Ulm, Johann Schweinitz, ein Schlesier, Adam Reißner (1496—1575), der Schwenckfeld in Straßburg kennenlernte und sich ihm begeistert anschloß, Valentin Triller, der Herausgeber des „Schlesischen Singebüchleins“ von 1555, das viele seiner Lieder enthält, und vor allem Daniel Sudermann (1550—1631), wie Schwenckfeld ein Verehrer der Mystiker, der 2500 Lieder schrieb, von denen nur wenige gedruckt wurden, die meisten in Handschriften in Wolfenbüttel und Berlin erhalten sind.

Da die Schwenckfelder seit der Mitte des 16. Jhs. in Deutschland hart verfolgt wurden, war es ihnen nicht möglich, ein eigenes Gesangbuch drucken zu lassen; sie benutzten infolgedessen das Gesangbuch der böhmischen Brüder in der Fassung von 1531, das Schwenckfeld entweder durch Krautwald oder in Ulm kennengelernt hatte; als die Brüder ihre Ansichten über das Abendmahl im Anschluß an Luther änderten und Joh. Horn diese in der neuen Ausgabe des Gesangbuchs zum Ausdruck brachte, kam ihr Liederbuch bei den Schwenckfeldern, die Horn vorwarfen, er habe damit einen „neuen Abgott“ aufgerichtet, bis zur 3. Auflage des Brüdergesangbuchs von 1566 außer Gebrauch. Adam Reißner trug in seinem handschriftlich in Wolfenbüttel vorhandenen (aber nicht, wie Koch *Geschichte des Kirchenliedes* II, 159 annimmt, gedruckten) 'Täglichen Gesangbuch' vom Jahre 1596 alle damals im Gebrauch der Schwenckfelder stehenden Lieder zusammen; im praktischen Gebrauch aber blieb nach wie vor das Gesangbuch der böhmischen Brüder bis zur Auswanderung der Schwenckfelder nach Amerika im Jahre 1734. In dem gelobten Lande aller Sektierer, in Pennsylvanien, ließen sie sich nieder; hierher hatten sie auch ihre zahlreichen Abschriften der eigenen Lieder mitgenommen, besonders die 1709 zusammengestellte Sammlung von Kaspar Weiß aus Harpersdorf in Schlesien. In dieser Sammlung waren die Hymnen des Aurelius Prudentius in der Übersetzung Adam Reißners aufgenommen, Lieder von diesem selbst, von Daniel Sudermann, Joh. Raimund Weckher, Georg Frell, Anton Ölsner, Georg Heydrich und Martin John. Dazu kamen Lieder aus dem Gesangbuch der böhmischen Brüder und eine Auswahl protestantischer Lieder aus dem 'Großen Nürnbergischen Gesangbuch' von 1690, im ganzen 874 Lieder. Georg Weiß (gestorben 1740) setzte die Sammlung seines Vaters in Amerika fort, vermehrte sie um eigene Dichtungen, revidierte die bereits gesammelten und nahm neue Lieder in sie

auf, so daß sie 1559 Lieder umfaßte und zwar die ganze Sammlung von Karl Weiß mit 874 Liedern, 230 neue Lieder von Dan. Sudermann, 106 Epistellieder von Balthasar Hoffmann, seine eigenen 178 'Meditationes' über die Namen der Geschlechter bei Matthäus und Lukas und 171 neue protestantische und reformierte Lieder. Balth. Hoffmann (geboren 1687 in Harpersdorf) wurde der Nachfolger von G. Weiß in der Leitung der Schwenckfelder in Amerika; 1759 wurde, *weil di Lieder, so wir brauchen, ausser dem, was etwan zusammen geschriben wird, in Zerstreuung ligen, auch di alten gedruckten piccardischen Gesang-Bücher veralten und das Schreiben ein sehr beschwerliches und kostbares Werk ist*, beschlossen, ein Gesangbuch drucken zu lassen, das 1762 bei Christoph Saur in Germantown unter dem Titel 'Neu-eingerichtetes Gesangbuch, in sich haltend eine Sammlung (mehrentheils alter) schöner lehrreicher und erbaulicher Lieder' erschien. Es ist das erste gedruckte Gesangbuch der Schwenckfelder und enthält 917 Lieder, von denen 591 in der Sammlung von K. Weiß standen, 165 aus den Zusätzen von G. Weiß genommen waren und 161 in Amerika von Anhängern Schwenckfelds gedichtet wurden. Die 2. Auflage (Philadelphia bei Conrad Zentler 1813) hat 695 Lieder, von denen 45 nicht in der ersten Auflage standen. Eine 3. Auflage, 1869 bei A. E. Dambley in Skippackville erschienen, zählt 343 Lieder, von denen 92 in keiner der früheren Auflagen.

Osw. Seidensticker *The first century of German printing in America 1728 bis 1830*. 1893 M. D. Learned *Historische Anmerkungen*, Americana Germanica II, 1 S. 33—87. Will. A. Haubmann *German American Hymnology*, ebenda II, 2 S. 1—62. How. Wiegner Kriebel *The Schwenckfelders in Pennsylvania* 1904. A. A. Seipt *Schwenckfelder Hymnology*, Americana Germanica, N. S. Nr. 7 (1909) R. Wolkan.

Schwulst. § 1. Unter Schwulst in weiterem Sinne versteht man die Geschwollenheit der Sprache (Bombast); in engerem Sinne wird der Ausdruck auf eine Reihe von Literaturerzeugnissen aus der 2. Hälfte des 17. Jhs. angewandt, die

in Form und Inhalt die überladene Fülle des Hochbarock aufweisen.

§ 2. Es handelt sich um eine internationale Erscheinung, deren Ausgangspunkt in Spanien und Italien liegt. Guevara nennt sich der Erfinder des *alto estilo*, eines affektierten Stils, der sich aber mit klassischen Reminiszenzen verbindet. Von Spanien findet er sofort seinen Weg nach England. Guevaras historischer Roman 'Marc Aurel' (1529) wurde drei Jahre nach seinem Erscheinen ins Englische übersetzt (Thomas North) und daselbst von J. Lyly in seinem 'Euphues' (I: 'The Anatomy of Wit' 1579, II: 'Euphues and his England' 1580) nachgeahmt. Die sonderbare Schreibweise, die auch die gewöhnlichsten Wörter durch gekünstelte Wendungen ersetzt, erhielt davon den Namen „Euphuismus“. Das Wort *Euphuism* ist zuerst belegt in einem Brief von G. Harvey (1592), das Adjektiv in der Verbindung *a euphuised gentlewoman* findet sich schon 1609 in 'The Gull's Hornbook' (Dekker). Lyly schrieb sein Buch für Frauen, und besonders Frauen bemächtigten sich dieses Stiles, wie denn auch Königin Elisabeth seine Anhängerin war. Aber sogar Shakespeare hat dem Euphuismus eine Zeitlang gehuldigt und erst Sydneys 'Arcadia' hat ihn in den Hintergrund gedrängt.

§ 3. In Spanien war der Hauptvertreter des *estilo culto* L. de Gongora; den schönen und natürlichen Jugendgedichten dieses Schriftstellers folgen in seiner zweiten Schaffensperiode Werke in einer pathetischen und mit Metaphern überladenen, oft recht dunklen und gar unverständlichen Sprache („Gongorismus“). Wie Shakespeare in seinen Jugendwerken unter dem Einfluß des Euphuismus stand, so wird Calderon eine Zeitlang von Gongora beeinflusst.

In Frankreich finden wir eine Vereinigung von Euphuismus und Gongorismus in dem Stil der Präziösen, der in Deutschland unverkennbare Spuren im *Alamodestil* (s. d.) zurückgelassen hat.

Aber weder der Euphuismus noch der Gongorismus noch auch das Präziösen-

tum sind von unmittelbarem Einfluß auf den Schwulst in der deutschen Literatur gewesen: dieser ist an erster Stelle auf eine gleichartige Strömung in Italien, den „Marinismus“, zurückzuführen.

In seiner *'Martioleide'* hatte Marino den Grundsatz ausgesprochen, daß der Zweck der vollendeten Dichtung sei, Staunen und Verwunderung zu erregen. Dies sucht er in seinen Werken (*'Adonis'* 1623, *'Strage degli innocenti'* 1633) durch einen prangenden Wortschwall und eine Überfülle von Bildern zu erreichen. Er verfügt über eine reiche Phantasie, ist sinnlich-galant in der Darstellung, geistreich, voll überraschender Einfälle, wenn auch mitunter ermüdend geschwätzig.

§ 4. In Deutschland finden sich marineske Spuren zuerst bei P. Fleming (1609—40) in seiner Übersetzung von Guarinis *'Pastor Fido'*. Wenn er singt „O Sonne der Wonne usw.“, nennt er es selbst „auf die italienische Weise“. Von den Pegnitzschäfern ist J. Klaj (1616—56) zu nennen, der in seinem Drama *'Herodes'* Marino nachahmt. Auch A. Gryphius' (1616—64) *'Herodis Furiae'* und *'Tränen über das Leiden Christi'* erinnern an Marinos *'Strage degli innocenti'* und Tansillos *'Lagime di San Pietro'*. D. Schirmer (1623—83) bildet den Übergang zu den Hauptvertretern C. Hofmann von Hofmannswaldau (1617—79), D. Caspar von Lohenstein (1635—83) und H. A. von Ziegler (1653—97).

§ 5. Der deutsche Schwulst hat seinen eigenen Charakter. Endlose Sätze führen in krausen Windungen durch eine Wirrnis von Vergleichen, die gewöhnlich dem Tierreich, der Pflanzenwelt, besonders aber dem Bereich der Mineralien entnommen sind. Der Frauenleib ist *Marmor*, die Augen sind von *Achat*, die Brauen ein *Gewölbe von Ebenholz*, die Blicke *Sonnenstrahlen*, die Lippen sind *Rubinen* oder *Korallen*, die Zähne *Perlen*, der Atem *duftet Ambra, Bisam, Zibeth, Zimt*, die Farbe des Antlitzes gleicht *Rosen und Lilien*, die Haut ist *Alabaster*, und die Adern sind aus *Saphir*. Sprunghaft und künstlich gewunden ist die Gedankenführung, das beherrschende Merkmal ist

Unnatur. Wird der Euphuismus durch das Geistreich-Gezierte, der Gongorismus durch das Pathetische, der Marinismus durch das Sinnliche gekennzeichnet, so tritt beim Schwulst die Geschmacklosigkeit in den Vordergrund. Der Inhalt schwelgt in Greuelszenen, Gemeinheiten wechseln mit schlüpfrigen Darstellungen ab. Über alle Dichtungsgattungen, Dramen, Epen (Heroiden, s. d.), Lyrik, ist die Moderichtung nahezu gleichmäßig verteilt, aber auch der Briefstil des täglichen Lebens weist seinen Einfluß auf.

§ 6. Wie lange Marinos Einfluß in Deutschland wirkte, geht wohl am deutlichsten daraus hervor, daß noch im Jahre 1724 B. H. Brockes (1680—1747) in seinem *'Bethlehemitischen Kindermord'* eine Übersetzung des bekannten Werkes gab. Doch hatte damals die Bekämpfung der Moderichtung schon längst begonnen. Zögernd mischt der vornehme F. R. L. von Canitz (1654—99) Bewunderung und Kritik. Bezeichnend ist die Stellungnahme B. Neukirchs (1665—1729). Von Haus aus Schlesier, fing er seine Dichtung im Stile der Heimat an. Um 1700 sagt er sich los:

Mein Reim klingt vielen schon sehr matt und
ohne Kraft:

Warum? Ich tränk ihn nicht mit *Muskatellersaft*,

Ich speis' ihn auch nicht mehr mit teuren
Amberkuchen,

Denn er ist alt genug, die Nahrung selbst
zu suchen . . .

Die Autorität der von ihm in Zukunft unter Hinweis auf „griechische Vernunft“ und auf „sittliches Latein“ bekämpften Richtung dokumentiert sich sogar in seiner Absage:

Was wird denn Schlesien zu meinen Versen
sagen?

Es sage, was es will, ich muß es dennoch
wagen.

Noch lange sollte diese Autorität sich behaupten. Als C. Wernicke (1661—1725) in seinen Epigrammen das Ansehen des alten Stiles untergraben hatte und J. C. Gottsched (1700—66) der Gesetzgeber des neuen Kunstgeschmacks geworden war, erfreute sich der italienische Stil bei manchem Leser noch einer stillen Sympathie.

Außer Einzeluntersuchungen über die genannten Dichter wie Hofmannswaldau, Lenhstein und Ziegler: Landmann *Der Euphuismus* 1881. M. Landau *Zur Geschichte des Barockstils in der Literatur*, Beil. der Allg. Ztg. 1890 Nr. 63 ff. G. Steinhäusen *Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes* 1891. A. Farinelli *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie* 1892. K. Hofmann *Heinrich Mühlport und der Einfluß des Hohen Liedes auf die Zweite schlesische Schule* 1893. K. Friebe *Chronologische Untersuchungen zu Hofmannswaldaus Dichtungen*. Progr. Greifswald 1896. S. Fillipon *L'imitatione di G. B. Marino in Hofmannswaldau* 1909. S. Fillipon *Il Marinismo nella letteratura Tedesca* 1910. L. P. Thomas *Gongora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme* 1911. A. Hübscher *Die Dichter der Neukirchschens Sammlung*, Euph. XXIV (1922) S. 1 bis 28, 259—287. H. Cysarz *Deutsche Barockdichtung* 1924. Man vergleiche auch die Bibliographie zu den Artikeln *Barock*, *Heroide* und *Schlesische Schulen*.

J. H. Scholte.

Selbstbiographie s. Nachtrag.

Senar s. Antike Versmaße, Trimeter.

Senkung s. Hebung u. Senkung.

Sentimentalische Dichtung s. Naive und sentimentalische Dichtung.

Septenar s. Antike Versmaße, Tetrameter.

Sequenz s. Mittellateinische Dichtung § 10.

Sestine (aus ital. *sesto* „der sechste“) ist Bezeichnung für eine Lied- und Strophenform, die von dem prov. Troubadour Arnaud Daniel (Ende des 12. Jhs.) zuerst gebraucht und dann in Spanien und besonders in Italien (Dante, Petrarca) viel verwendet wurde. Die Liedform besteht aus sechs Strophen von je sechs Versen und einer abschließenden „Geleitstrophe“ von drei Versen. Die Vers-Endwörter der ersten Strophe kehren in den andern Strophen und in der Geleitstrophe bei der strengen Form in bestimmter Reihenfolge (6, 1, 5, 2, 4, 3) sozusagen als Reimwörter wieder. Das Endwort des letzten Verses einer Strophe bildet auch wieder

das Endwort des ersten Verses der folgenden Strophe. Die sechste Strophe schließt immer mit dem Endwort des ersten Verses der ersten Strophe. Das Geleit von drei Versen bringt eins der Endwörter in der Mitte und eins am Ende jedes Verses, in der Ordnung, wie diese Wörter in der ersten Strophe zuerst auftraten. In sich sind die Strophen reimlos.

Die italienische Dichtung kennt auch bis ins 16. Jh. die Doppels., bei der 12 Endwörter verwendet werden.

In Deutschland verwendeten die Form der S. zuerst Opitz, Weckherlin, Schottel u. a., dann wieder die Romantiker in Übersetzungen aus Petrarca und später auch in Originaldichtungen. Zacharias Werner gebrauchte die S. sogar im Drama. Der Vers der S. ist ursprünglich der Endecasillabo; in Deutschland gebrauchte man auch Alexandriner und jambische Fünfteiler.

Der Reiz der Form beruht weniger auf dem Reimklang als auf dem Spiel mit den Reimwörtern und der damit bedingten Gedankenverbindung.

Minor *Metr.* S. 486. 535.

P. Habermann.

Shakespearebühne. Die Bühne Shakespeares setzte sich (wenn man einmal von dem Unterschied der Sommer- und Winterbühne absieht) aus drei Elementen zusammen: einer dekorationslosen, neutralen Vorderbühne, einer guckkastenartigen Hinterbühne, die mit Dekorationsstücken und Behängen versehen werden konnte, aber nicht durch einen Zwischenvorhang von der Vorderbühne getrennt war, und einer darüber befindlichen balkonartigen Oberbühne. Ein wesentliches Mittel der Shakespeareschen Bühnentechnik ist die Abwechselung in der Benutzung der neutralen Vorder- und der inzwischen (in bescheidenster Form) ausstattbaren Hinterbühne. Diese Bühne wurde von den Englischen Komödianten (s. d.) nach Deutschland gebracht und hier weiter ausgebaut, z. B. durch den Zwischenvorhang. Nachdem schon L. Tieck in seinen 'Dramaturg. Blättern' und vor allem im 'Jungen Tischlermeister' auf die Erneuerung der Shakespearebühne hinge-

arbeitet hatte (die er 1843 in Potsdam für den 'Sommernachtstraum' hat verwenden können, die später Immermann in Düsseldorf erneut aufgebaut hat), ging 1889 K. v. Perfall, auf Anregung von R. Genée, dazu über, durch K. Lautenschläger und J. Savits die Shakespearebühne zu erneuern, um gegen den Dekorationsaufwand der Zeit Front zu machen und den stimmungzerreißenden Vorhang beim Szenenwechsel zu beseitigen. So konnten verwandlungsreiche Stücke durch die abwechselnd verwendete Vorder- und Hinterbühne ohne erhebliche Umbaupausen gespielt werden. E. Kilian hat dann unter Vermeidung früherer Fehler (wie des Laubrankensbogens) eine neue Shakespearebühne für das Münchener Hoftheater geschaffen, die 1909 zuerst benutzt wurde. In den letzten Jahren sind überall Abwandlungen der erneuerten Shakespearebühne benutzt worden.

A. Köster *Die Einrichtung der Bühne zu Shakespeares Zeit*, ShJb. L (1914) S. *27 bis *30. R. Genée *Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München* 1889. E. Kilian *Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgesichte*, Dramaturgische Blätter I (1905) S. 1—36. C. H. Kaulfuß-Diesch *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. u. 17. Jahrhunderts* 1905. *Die Neue Shakespearebühne des Münchener Hoftheaters*. Hrsg. v. G. Amundsen, J. V. Klein und E. Kilian 1911. R. Wittsack *Karl Leberecht Immermann der Dramaturg*. Diss. Greifswald 1914. [Auf die Anführung der anglistischen Literatur, also etwa der Arbeiten von Brodmeier (1904), Mönkemeyer (1905), Baker (1907), Archer (1908), Wegener (1907), Albright (1909), Neuendorff (1910), ist verzichtet worden. Es mag hingewiesen sein auf: A. Eichler *Die frühneuengl. Volksbühne*, GRM. III (1911) S. 461—75, 542—57.] H. Knudsen.

Silbenmaß. Die Bezeichnung S. entstammt Anschauungen, die aus der antiken Metrik, vor allem aus der antiken Quantitätslehre, herrühren und unorganisch auf die wesentlich anders gearteten Verhältnisse des dt. Verses übertragen sind. In der Entwicklung der dt. Verswissenschaft ist dann dem Begriff S. wechselnder Inhalt gegeben worden. Im

großen und ganzen deckt sich seine Bedeutungsentwicklung mit der des Begriffs *Prosodie* (s. d. Art. *Prosodie*). Mit der vertieften Einsicht in das Wesen des dt. Verses wird der falsche Vorstellungen weckende Ausdruck S. ebenso wie „Prosodie“ heute gemieden (s. die Art. *Akzent, Quantität, Hebung und Senkung, Metrum*).

P. Habermann.

Singen und Sagen. Die Formel hat früher Anlaß zu weitgehenden Schlüssen über die Vortragsweise der epischen Dichtung gegeben. W. Grimm sah in „S. u. S.“ Bezeichnung für den Vortrag epischer Lieder, der ein Mittel zwischen Rede und Gesang sei. Lachmann glaubte, daß durch „S. u. S.“ Gesangsvortrag bezeichnet werde. Müllenhoff erschienen beide Ausdrücke fast gleichwertig zu sein, aber mehr ein Sagen als ein Singen zu bezeichnen. Kögel wollte sogar den Ausdruck aus der Kunstsphäre des gotischen Rhapsoden herleiten; er sah in „S. u. S.“ eine Bezeichnung für ein Erzählen mit pathetisch gehobener Stimme. Andererseits wurde „S. u. S.“ als zweiteiliger, in sich gegensätzlicher Ausdruck gedeutet. Singen sei auf die Art des Vortrags, Sagen auf die Mitteilung des Inhalts und auf die künstlerische Gestaltung der Sprache zu beziehen (W. Wackernagel *Litgsch.* I (1879) S. 79).

Daß die Formel solche Schlüsse nicht zuläßt, hat Schwietering (s. u.) gezeigt.

Im Gotischen wie im Altnordischen ist nach Schwieterings Untersuchungen die alliterierende Formel „S. u. S.“ nicht belegt. Im Angelsächsischen tritt sie verhältnismäßig früh, im Althochdeutschen spät auf. Bei Otfried fehlt sie. Schwietering nimmt an, daß die Formel sich in beiden Dialekten unabhängig voneinander gebildet hat. In der älteren Zeit wird die Formel im Altdeutschen und Altenglischen nur innerhalb der christlichen Sphäre in der gleichen, eigentümlich christlichen Bedeutung gebraucht: Apostel und Heilige singen und sagen zum Lobe Gottes (Frau Ava). Geistliche ermahnen die Hörer, mit ihnen Gott zu

singen und zu sagen 'Summa theologiae'. Fast alle Belege haben diese Bedeutung: „Gott loben“.

In den ap. Interlinearversionen und Bearbeitungen des Psalters hat Schwietering das allmähliche Werden der Formel beobachtet. Die Formel entsteht durch Übersetzung von „*cantore et dicere psalmum*“ resp. „*psallere*“ in der Bedeutung: Gott durch „S. u. S.“ preisen und loben. Eine alliterierende Dichtung als Voraussetzung für die Formel anzunehmen, ist nicht nötig. Auch die wenigen Beispiele aus alliterierender Dichtung (Widsid V. 54; Heliand V. 33). beweisen nicht, daß „S. u. S.“ etwa als technische Formel für den Beruf des „scop“ verwendet wurde. Gleiche Existenzbedingungen (vor allem die Wiedergabe des „*cantore et dicere psalmum*“), Alliterationsschmuck und Vokalklang (i:a) ließen „S. u. S.“ allmählich zur festen Formel werden.

In der geistlichen Dichtung des 12. Jhs. gibt es auch eine abgewandelte Form: singen oder sagen, aus der sich gleichfalls nach Schwieterings Darlegungen keine Schlüsse auf die Vortragsart ziehen lassen.

Aus der geistlichen Dichtung kommt der Ausdruck in die Spielmannsdichtung. Der Spielmann bezieht die Formel nicht mehr auf die preisende Verherrlichung selbst; er verwendet „S. u. S.“ als Bezeichnung seiner eigenen Tätigkeit und deutet die Formel zergliedernd, da er selbst seine Dichtung bald sang, bald sagte.

Die höfischen Dichter verwenden die Formel „S. u. S.“ nur, wenn sie eine Idealwelt, besonders Frauendienst und Frauenminne, poetisch verherrlichen. Neben „S. u. S.“ findet sich bei den höfischen Dichtern auch „singen oder sagen“ und „singen und sprechen“.

Schließlich bezeichnet „S. u. S.“ die höfische gesellige Unterhaltung schlecht-hin.

Neben „S. u. S.“ steht ebenfalls als altkirchliche Wendung der Ausdruck „Singen und Lesen“ (*cantore et legere*). Auch die Entwicklung dieser Formel hat

Schwietering an zahlreichen Belegen verfolgt; sie wird geradezu Umschreibung des Mönchsberufs. Später singt und liest man auch von Liebe und höfischen Tugenden. Wie „S. u. S.“ und „S. oder S.“ in höfischer Dichtung nebeneinander stehen, so auch „singen und lesen“ und „singen oder lesen“. Als Variation zu „Singen oder Lesen“ kommt auch „Singen oder Sprechen“ vor.

Die Formel besitzt ihr Gegenstück im Französischen „*dive et chanter*“. Im Französischen hat die Entwicklung von „S. u. S.“, wie sie Schwietering darstellt, keine Stütze.

W. Krause (s. u.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß in den deutschen Zwillingsformeln das Wort mit dem helleren Stammvokal fast regelmäßig an erster Stelle steht (Tingel-Tangel, zickzack, bim-bam). Daß der kleine Klang (i) vor dem großen (a) steht, daß solche Ausdruckspaare meist nur eine Kollektivbezeichnung für einen Vorgang sind, hat L. Spitzer (s. u.) weiter ausgeführt.

Die sprichwörtliche Zusammenstellung und einheitliche Verwendung beider Ausdrücke im Deutschen dauert noch jetzt an. Neuerdings hat aber die Verswissenschaft die Begriffe „S. u. S.“ wieder auseinander genommen. Sie unterscheidet nicht besonders glücklich Sing- oder Gesangsverse und Sagverse (s. auch die Art. *Vers und Sagverse*).

K. Lachmann *Über S. u. S.* (1835); jetzt *Kleine Schriften I* (1876), S. 461 ff. J. Schwietering *S. u. S.* Diss. Göttingen 1908. B. Gummere *Old english Ballads*, Introduction S. LXXV ff. 1894. A. Heusler *AfdA. XXXI* (1908), S. 114. *ZfdA. XLVI* (1902), S. 271. G. Thureau *S. u. S. Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks* 1912. Fr. Sarau *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuchs Otfrieds von Weissenburg*. Antrittsvorlesung. Halle 1896. J. B. Bock *Dive und chanter, S. u. S. als Einzelbegriffe und als Formeln*. Zt. franz. Sprache Bd. XLI S. 137—166. J. M. Müller-Blattau *Musikalische Studien zur germanischen Dichtung. Ein Versuch*, Dt. Vjs. III (1925), S. 536—566. W. Krause *S. u. S.*, Zf. vergl. Sprachforsch. Bd. LII (1924) S. 312—313. L. Spitzer *S. u. S.*, Zf. vergl. Sprachforsch. Bd. LIV (1926) S. 213—223. 311. P. Habermann.

Singspiel. § 1. Aus einer der Hauptquellen der (später entstehenden) Operette (s. d.), dem Überdruß an der schematischen Behandlung dramatischer Probleme durch die *opera seria*, wie die späten Venetianer und das Gros der Neapolitaner sie pflegten, nährt sich das Singspiel. An ein Intermezzo (s. d. Art. *Ballett* und *Oper*), an G. B. Pergolesis 'La serva padrona' (1733), knüpft die italienische Bewegung an: die *opera buffa* stellt in Handlung und Gesang dem gespreizten Gehaben der *opera seria* Schlichtheit und Witz entgegen, löst die erstarrte Form der Da-capo-Arie (s. d. Art. *Arie*) durch liedmäßige Bildungen ab, führt bewegliche Ensembleformen (Duette, Terzette) ein und sammelt schon früh (Logroscino † 1763) die vorhandenen Kräfte im kunstvoll gestalteten Finale, einem vielstimmigen Schlußstücke des Aktes. So steht, manche ihrer Errungenschaften der *opera seria* abgebend, neben ihr die *opera buffa*. Aber als 1752 das Pergolesische Werk zusammen mit einem andern ('*Il maestro di musica*') durch eine ital. Truppe in Paris aufgeführt wurde, kamen die Verhältnisse in Fluß: gegen die ebenfalls erstarrte Lullysche Oper trat unter dem Eindruck dieses Ereignisses J. J. Rousseau (1712—78) mit dem Singspiel '*Le devin du village*' nach Trincheras '*Tavernolo avventoroso*' auf (schon 1753) und entfesselte, auch schriftstellerisch das neue Ideal verfechtend, den Streit der Buffonisten und der Antibuffonisten. Die Stoffe der sich nun reich entwickelnden Literatur setzen, der allgemeinen Neigung folgend, gern Stadt und Land in Vergleich (E. R. Duni '*Ninette à la cour*' 1754) und bevorzugen harmloses Milieu. Der Name des franz. Singspiels, dem außer in Duni in A. d'Avvergne, in F. A. D. Philidor, in P. A. Monsigny, in A. E. M. Grétry und in F. J. Gossec Meister erstehen, ist ursprünglich *opéra bouffon*; auch Gluck in Wien hatte sich mit dem Genre auseinanderzusetzen. In England hatte sich mit gleichen Tendenzen, wie in Italien und in Frankreich, die *Ballad-opera*, eine „Liederoper“, entwickelt, unter deren Konkurrenz auch

Händel zu leiden hatte: John Gays '*The beggars opera*' mit (arrangierter) Musik von J. Ch. Pepusch (1728) ist das bekannteste Beispiel.

§ 2. Dies Stück kam unter dem Titel 'Der Teufel ist los' mit einer Musik von C. Standfuß (1747) nach Berlin; in Wien erscheint es als 'Die verwandelten Weiber', in Leipzig erfährt es eine Umarbeitung durch Chr. F. Weiße im textlichen, durch Joh. Adam Hiller im musikalischen Teile (1765/66) und leitet nun eine bis in den Anfang des 19. Jhs. dauernde Blütezeit des leichten, dem Manne aus dem Volke nicht nur wegen des Gefühls, seine Interessen gegen Hof und Adel vertreten zu sehen, sehr willkommenen Genres ein. Die Musik ist zunächst von episodischer Art; aber auch, als sie sich in der Folge mehr ausbreitete, bleibt der gesprochene Dialog — Hiller schrieb für singende Schauspieler — Merkmal des Singspiels. Weiße Hillers Titel: 'Lottchen am Hofe', 'Die Liebe auf dem Lande', 'Der Erntekranz', 'Die Jagd' verraten die zugrunde liegenden Stoffe, die das Gefallen des jungen Goethe erregten. Seine eigenen Dichtungen sind anfänglich französisch, dann (seit 1779) italienisch beeinflusst: 'Erwin und Elmire' 1775 (Joh. Andrée, Chr. Kayser, Herzogin Amalie), 'Claudine von Villa Bella' 1776 (für Chr. Kayser), 'Lila' 1776 (S. v. Seckendorff), 'Jery und Bätely' 1779 (Chr. Kayser), 'Die Fischerin' 1782 (Corona Schröter), 'Scherz, List und Rache' 1784 (Chr. Kayser), 'Die ungleichen Hausgenossen' (unvollendet). Gottersche Bücher bearbeitet mit kräftigem Tone G. Benda; auch sein Neffe Friedrich sucht über den Hillerschen Standpunkt hinauszukommen, was dem Hillerschüler (und Lehrer Beethovens) Chr. G. Neefe auf eine feine selbständige Art gelingt. Der norddeutschen oder, wie man sie in Wien hieß, der protestantischen schließt sich eine süddeutsche Entwicklung an. Joseph II. will versuchen, „wie unser Publikum den deutschen Gesang aufnimmt“; mit Ign. Umlauffs 'Bergknappen' (Neudruck von R. Haas in Denkmäler der Tonkunst in

Österreich XVIII 1) wird 1778 das „Nationalingspiel“ in Wien eröffnet. Die Höhe, auf die Mozart das österreichische Singspiel mit der 'Entführung aus dem Serail' (1782) hebt, wird schon von K. Ditters von Dittersdorf ('Doktor und Apotheker') wieder verlassen, und so sinkt die Gattung in Wien schnell ab: der talentvolle Wenzel Müller kommt dem Geschmack des Vorstadtpublikums weit entgegen. In Mozarts 'Zauberflöte' (1791), die nach ihren äußeren Merkmalen dem Singspiel angehört, wird die verfallende Gattung durch das Genie des Komponisten noch einmal verklärt: die „Wirkung durch Kontraste“ (Goethe) ist ein nicht zu bestreitendes Verdienst des Librettisten E. Schikaneder, der sich auf ein Märchen 'Lulu' Liebeskinds in Wielands 'Dschinnistan' stützte, mitten in der Arbeit indes seine Anlage zu ändern gezwungen war. Beethovens 'Fidelio' (1805, umgearbeitet 1814) und Webers 'Freischütz' (1821) sind, obwohl der Form nach Singspiele, nach andern Gesichtspunkten, dem der Revolutions- und Schreckensoper und dem der romantischen Oper, einzureihen; schon die 'Zauberflöte' hatte die Singspielart in den ernst-erhabenen Teilen verlassen. Eine hübsche Nachblüte erlebt das Singspiel mit stark bürgerlichem Einschlag in A. Lortzings († 1851) vormärzlichen komischen Opern. Vgl. den Art. *Zauberstück*.

H. M. Schletterer *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit* 1863. F. Brückner *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft 1903/04 S. 571 ff. Georgy Calmus *Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller*, Beihefte der Internat. Musikgesellschaft II 6 (1908). H. Albert *Goethe und die Musik* 1922. Irmgard Leux *Chn. Gottlob Neefe* 1925. Th. W. Werner.

Sinngedicht s. Epigramm.

Sittenstück. § 1. Unter dem Wort S. sollte man eine Gattungsbezeichnung vermuten für alle Dramen, welche die sittlichen Zustände der Gesellschaft oder eines Standes ihrer Zeit darstellen. In diesem Sinne ist eine weit zurückkrei-

chende Reihe älterer Dramen, schon des 16. und 17. Jhs. (z. B. manche Fastnachtspiele, viele Stücke Chr. Weises, die Komödien vom Studentenleben), vornehmlich aber des 18. und der 1. Hälfte des 19. Jhs. (Bürgerliches Drama, Dramen der Sturm- und Drangzeit, Rührstücke Ifflands und Kotzebues und ihrer Nachfahren, Stücke des Österreichers Bauernfeld, Tendenzdramen der Jungdeutschen) dem S. zuzurechnen, ohne daß sie so hießen. Iffland nennt 1785 seine 'Jäger' „ein ländliches Sittengemähle“.

Der heute veraltete Ausdruck S. wird in engerem Sinne angewendet auf eine bestimmte Richtung der Dramatik in dem nicht gerade erhebenden dt. literarischen Leben etwa von 1870—85, die in Übersetzungen und Nachahmungen abhängig war von der seit 1850 auf etwa drei Jahrzehnte in Frankreich in Blüte stehenden *comédie de mœurs*. Nach ihr ist wohl auch das Wort S. übersetzt.

§ 2. Die französische *comédie de mœurs* nahm mit den Mitteln des 19. Jhs. alte Gedanken der *comédie larmoyante* (vgl. d. Art. *Rührstück*) und der Dramen Diderots wieder auf. Vom historischen Drama lernte sie die Milieuschilderung, von dem schon ähnlichen Zielen sich zuwendenden Scribe die außerordentliche Theatersicherheit im Exponieren und in der geschickten und spannenden Führung der Bühnenhandlung und die flüssige Salonunterhaltung, von Balzac konnte sie das Thema der gut beobachtenden Sittenschilderung übernehmen. Soziale Schäden werden in diesen Typendramen durch zweckvoll zusammengestellte, spannende Handlung, durch sichere Anordnung der Gestalten, in flüssigem, manchmal zum Schaden der Natürlichkeit ins Moralpredigen abgleitenden Dialog bloßgelegt. Die Absicht, solche Schäden abzustellen, machte manche *comédie d'observation* zur *pièce à thèse*, zum Thesenstück, also zu einem Tendenzdrama, in dem das zur Frage stehende Problem in einem Satz scharf formuliert wird. Meist spricht ein weltmännischer, beobachtender Raisonneur, dem antiken Chor vergleichbar, die Ansicht des Dichters aus,

und in einer lange vorbereiteten und geschickt gemachten, scharf akzentuierten großen Szene (*scène à faire*) des letzten oder vorletzten Aktes prallen schließlich die Gegensätze aufeinander. Aus den bisher bevorzugten höheren und mittleren honetten bürgerlichen Kreisen wurden die Stücke in die Pariser Lebewelt verlegt. Das Verhältnis der bürgerlichen Welt zur Halbwelt (das Wort „Halbwelt“ ist durch das hierher gehörige Sittendrama *'Le demimonde'* von A. Dumas fils 1855 in Gebrauch gekommen), Ehe, Ehebrüche, Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern, das elegante Leben, die Jagd nach Geld und Genuß sind der Inhalt dieser Schilderungen der Zustände der Gesellschaft. Als Alexandre Dumas fils 1852 mit der *'Dame aux Camélias'* das alte Thema der Ehrenrettung einer Gefallenen in moderner Umwelt durchführte und den Zuständen in der Gesellschaft die Hauptschuld zuschob, hat er in diesem ersten Sittenstück die Stoffwahl der ganzen Gattung beeinflußt und in der Form dem späteren Naturalismus vorgearbeitet. Der immer etwas romantische A. Dumas und der tiefere, sein Bürgertum ehrlich kritisierende Emile Augier (1854 *'Le Gendre de M. Poirier'*), den man als Dramatiker ein Seitenstück zu dem Romanschriftsteller Balzac genannt hat, sind die Hauptvertreter des französischen Sittenstücks. Beide sind weitergegangen zur *pièce à thèse*. Dem äußeren Erfolg nach ist ihnen vor vielen anderen V. Sardou zuzuzählen.

R. Doumic *Histoire de la Littérature Française* 1910²⁸ S. 578 ff. G. Lanson *Histoire de la Littérature Française* 1909²¹, S. 1067 ff. J.-J. Weiß *Le Théâtre et les Mœurs* J. Sarrazin *Das moderne Drama der Franzosen* 1893². R. F. Arnold *Das moderne Drama* 1912² S. 44 ff., mit Literaturangaben S. 328 f. u. S. 332.

§ 3. Wie in den anderen europäischen Ländern hat das als literarische Leistung keineswegs zu unterschätzende französische S. in Technik und Stoff auch in Deutschland starke Wirkung ausgeübt. H. Laube gewährte dem wirklichen oder scheinbaren Realismus der französischen Stücke, die ihm als Gegensatz zu

den Jambentragödien der Schillerepigonien willkommen waren, und mit denen er das dt. Publikum für Ibsen und G. Hauptmann geschult hat, in Wien und Leipzig gern Eingang. Zumeist ist es in Deutschland bei der Einfuhr des französischen Gutes geblieben, nach 1870 kam eine vergrößernde äußerliche Nachahmung dazu. Der über Gebühr einflußreiche Journalist und Dramaturg P. Lindau ging in dieser Zeit des Tiefstands der dt. Bühne vom Übersetzen französischer Sittendramen zu eigener Produktion über (*'Maria und Magdalena'* 1872), kam aber über effektvolle, trotz der leichten Konversation phrasenhafte, flache, unaufrichtige Tendenzstücke nicht hinaus, zumal in Deutschland eine der französischen gleiche Gesellschaft gar nicht vorhanden war. R. Voß, H. Lubliner, später F. Philippi, der Tagesereignisse in durchsichtiger Verhüllung auf die Bühne brachte, und vor allem der gleichfalls als Kritiker beginnende O. Blumenthal, der bald im possenhaften Lustspiel eine „Genialität der Minderwertigkeit“, wie es R. F. Arnold nennt, bewies, haben sich mit Lindau in den Erfolg dieser Gesellschaftsbilder geteilt. Erstaunlich bleibt es, daß jahrzehntelang die vornehmen Bühnen und die maßgebende Kritik sich auf die Seite dieser Unterhaltungsschriftstellerei gestellt haben, der allerdings eine überlegene elegante Schauspielkunst zu Hilfe kam. Die im Jahr 1875 in den zwei vornehmsten Bühnen, im Berliner Kgl. Schauspielhaus und im Wiener Kaiserlichen Hofburgtheater, erschienenen neuen Dramen, die G. Witkowski zusammengestellt hat, sind für den Tiefstand des dt. Dramas jener Jahre ein beredtes Beispiel. Die Werke Hebbels, Ludwigs, Anzengrubers konnten sich neben diesen Theaterstücken damals nicht durchsetzen. Später hat H. Sudermann sich die Formen des Naturalismus für solche effektvolle, noch auf das französische S. zurückgehende Unterhaltungsdramatik zunutze gemacht (z. B. *'Die Ehre'*, *'Sodoms Ende'*, *'Heimat'*) und mit der Vermehrung der Typen und der Ausweitung

des Beobachtungskreises auf den Proletarierstand verblüffende Erfolge erzielt.

H. Bulthaupt *Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der dt. Bühne* 1887. B. Litzmann *Das dt. Drama* 1897⁴. G. Witkowski *Das dt. Drama des 19. Jhs.* 1910⁵ S. 74 ff. R. F. Arnold *Das moderne Drama* 1912⁶ S. 48 ff., mit reichen Literaturangaben auf S. 329 f. R. F. Arnold *Das dt. Drama* 1925 S. 587 ff.

H. Schauer.

Situationskomik. § 1. Situationskomik ist nebengeordnet der Wortkomik und der Charakterkomik. Das allen drei Arten gemeinsame Komische ist verursacht durch den Umschlag eines Scheinwertes in den entsprechenden Unwert. Je nachdem dieser Umschlag sinnfälliger, eklatanter oder unmerklicher, schwankender ist, unterscheiden wir Derb- und Feinkomisches. Grundbedingung aller Komik ist die Zugehörigkeit ihrer Objekte zum Menschlichen, die Anthropomorphisierung aller sachlichen Komikträger. Nur im Bereich des Menschlichen und dem darauf bezogenen Tierischen und Dinglichen ist Komik erlebbar. Wir unterscheiden objektive und subjektive Komik. Während Charakterkomik gleichmäßig beiden Gattungen angehört, zählt Wortkomik hauptsächlich zur objektiven, Situationskomik zur subjektiven Komik.

§. 2. Situationskomik gibt es im wirklichen Leben ebenso wie in dem auf der Bühne dargestellten. Aber eine Situation, deren Komik im wirklichen Leben gar nicht oder nur ganz wenigen bewußt wird, wird auf der Bühne viel leichter allgemeines lautes Lachen auslösen, weil sie vorbereitet ist, weil die Zuschauer von vornherein auf ihre Eintrittsmöglichkeit eingestellt sind. Die Situationskomik verlangt, daß der Zuschauer im Bilde ist, welche Kombination der handelnden Personen der Autor im gegebenen Augenblick zum Klappen bringen will; der Zuschauer darf nicht mitgerissen werden in den Strudel wie in der Charakterkomik, er muß Beobachter bleiben. Aber die Bühnenpersonen selbst dürfen keine Ahnung von der beabsichtigten Situation haben, für sie muß alles auf ganz natürlichem Wege geschehen, wobei allerdings

selbst gewissermaßen mit einer Person oder Gruppe auf der Bühne der Autor sich identifizieren kann, so daß diese dann, seine Berechnung ausführend, den anderen die Situation bereiten, wie etwa Bolz in Freytags 'Journalisten'. Die natürlich herbeigeführte Situation kann nun ganz einfach sein wie in den Kasperlespielen, oder aber sie kann verwickelt sein und wird um so tiefere komische Wirkung haben, je größer der Gegensatz ihrer Verwickeltheit zu der Natürlichkeit ihrer Herbeiführung ist. Das für Situationskomik beliebte wirksame Motiv der Wiederholung zeigt sich am einfachsten an einem Zwillingspaar, wie es schon Plautus behandelt hat; oder schon das Quacksalberzwischenenspiel im geistlichen Drama des Mittelalters arbeitet mit dem Wiederholungsmotiv auf die einfachste Weise, indem der Ausrufung der Künste des Arztes durch Knecht Rubin die Ausrufung der Künste der Arztfrau durch den Unterknecht Pusterpalk folgt, wobei allerdings die Komik durch die sexuelle Unterstreichung verstärkt wird. Oder aber durch den ganzen Gang der Komödie hindurch spielt sich dasselbe oder ähnliches Geschehen in verschiedenen Höhenlagen ab, unter Herren und Dienern, wie in Kleists 'Amphitryon'; geschickt benutzt Benedix dieses Motiv in seinem 'Eigensinn', worin die Herren die von den Dienern vorgemachte Streit- scene nachmachen. Gerhart Hauptmann teilt seine ganze Komödie 'Biberpelz' in zwei sich gesteigert wiederholende Hälften, so daß die beiden ersten Akte den Holzdiebstahl, die beiden letzten den Diebstahl des Biberpelzes behandeln. Eine Variation ist die Wiederholung mit umgekehrtem Vorzeichen, wie sie benutzt wird in Anzengrubers 'Kreuzelschreibern', in Ludwig Thomas 'Lokalbahn', in Georg Kaisers 'Jüdischer Witwe'. Ein anderes wirkungsvolles Motiv der Situationskomik besteht darin, daß dieselbe Situation verschiedene Bedeutung hat, wie in Kleists 'Zerbrochenem Krug', wo das Objekt der Gerichtsverhandlung einmal der beschädigte Krug, zugleich aber die beschädigte Unschuld

Evas ist, wobei die Kombination noch verwickelter dadurch ist, daß zu gleicher Zeit Adam Richter und Verbrecher ist; ähnlich wiederum im 'Biberpelz', wo der vermeintliche kluge Rechtserhellter Wehrhahn zugleich Rechtsverdunkler, die ehrliche Wolffin die Diebin ist. Dies sind aber schon die verfeinertsten Formen der Situationskomik, die mit ihren größten Formen, wie sie in den Hanswurstlazzi dargestellt sind, nicht mehr und nicht weniger zu tun haben als das dichterische Lustspiel mit dem Schwank und Kasperletheater. Je höher die Lustspielgattung, um so weniger und um so verfeinerter die Situationskomik. In den komischen Bühnenwerken niederer Gattung überwiegt dagegen die Situationskomik, ja der Schwank ist wesentlich daraufhin gearbeitet, weshalb er denn auch, da die Situationskomik an sich ja nicht dem ästhetischen Gebiete angehört, auch nicht ästhetisch gewertet werden kann.

§ 3. Bergson, der in seiner Schrift '*Le Rire*' (übersetzt 'Das Lachen' 1914) gegenüber den zahllosen philosophischen und psychologischen Abhandlungen die klarste und einleuchtendste Untersuchung über Situationskomik gibt, definiert ganz allgemein Schwanksituationen: „Komisch ist jede Verkettung von Handlungen und Ereignissen, die uns die Illusion des Lebens und das deutliche Gefühl eines mechanischen Arrangements zugleich verschafft.“ Im Grunde stimmen wir mit ihm überein, wenn wir im Gegensatz zu Lipps, der die Situationskomik, indem er sie von Charakterkomik scheidet, Schicksalskomik benennt, ihr den Namen Zufallskomik beilegen. Das organische Leben kennt an sich keinen Zufall. Dadurch, daß ich in die schicksalsmäßige Kausalverknüpfung den Zufall einwirken lasse, wird das Ewig sich verändernde, Einmalige, Unumkehrbare und Unwiederholbare in ein Starres, ein beliebig Wiederholbares, Umkehrbares, Ineinandergreifendes umgewandelt, das organische Leben wird toter Mechanismus, dessen Ablauf der Zufall stoppen, umkehren oder mit einem anderen Mechanismus in Zusammenfall

bringen kann, das Menschliche wird eine vom Autor beliebig bewegte Marionette. Dadurch aber erlangt das menschliche Leben den Anschein maschineller Konstruktion, das vermeintlich Sinnvolle stellt sich als Sinnloses dar, ein Scheinwert löst sich in einem Unwert auf, und darin liegt das Lachen auslösende Komische der Situationskomik.

K. Holl.

Siziliane s. Stanze.

Skandinavische Literaturen s. Nachtrag.

Sketsch. Eigentlich soviel wie „Skizze“, also eine dramatische Arbeit, deren Möglichkeiten nicht bis ins Letzte ausgenutzt sind. Man begnügt sich mit scharfen Zuspitzungen und Überraschungen meist besonders aufregender Art. Von Amerika herübergekommen, sind diese Dramoletts auch in Deutschland eingebürgert, aber nur auf Spezialitäten-Bühnen.

H. Knudsen.

Skolion (von griech. *σκολιός* „krumm, schief, gebogen“; Bedeutungsentwicklung strittig; doch wahrscheinlich τὸ σκολιὸν μέλος oder τὸ σκόλιον „Zickzacklied“) ist bei den Griechen ein kleines Lied volkstümlichen Charakters, das als Tischlied bei Gelagen aus dem Stegreife von den einzelnen Gästen gesungen wurde; die Lyra oder ein Zweig, ohne bestimmte Reihenfolge herumgereicht (Zickzacklied), forderte zum Singen auf. Der Inhalt war teils ernsthaft (Götter- und Heroenpreis; praktische Lebensregeln), teils satirisch und humoristisch. Besonders die Freuden des Weines und der Liebe werden in den S. verherrlicht. Als zur Lyra gesungenes Einzellied hatte das S. den Charakter der monodischen Dichtung (Glykoneen, Asklepiadeen). Bei Athenaios XV 694 steht eine Sammlung attischer Skolien; es sind 25 Strophen volksmäßigen Charakters ohne Verfasseramen. Die Reihenfolge der Lieder deutet darauf hin, daß die Sammlung wohl als Kommersbuch in athenischen Adelskreisen kurz vor der Mitte des 5. Jhs. gedient hat. Die Rhythmen ähneln denen der äolischen Lyrik. Seine künstlerische Ausbildung

erhielt das S. in Griechenland durch Alkaios, Anakreon, Sappho. Später gab es auch für Chor bestimmte, lobgesang-artige, meist im daktylo-epitritischen Maße gehaltene Skolien (Pindar). Übersetzt und nachgeahmt wurden Anakreons bzw. die unter Anakreons Namen erhaltenen Skolien von Weckherlin, Opitz, Pyra, Lange, Gleim, Uz, Goetz u. a.

W. Aly *Skolion* in: Pauly-Wissowa Realencyklopädie II. Reihe, 5. Halbbd. S. 558 bis 566. R. Reitzenstein *Epigramm und S.* 1893. U. v. Wilamowitz-Moellendorf *Die attische S. Sammlung* in: Aristoteles und Athen Bd. II (1893), S. 316 ff. A. Pick *Studien zu den deutschen Anacreontikern*, Stud. z. vergl. Litgesch. VII (1907), S. 45—109; IX (1909), S. 22—64
P. Habermann.

Soldatenlied. Es führt vielfach die alten Motive des Landsknechtslieds weiter und ist als solches ein Ständeslied. Indem aus dem Söldnerheer ein Volksheer wird, tritt das Vaterländische mehr an die Stelle des Verbundenseins mit einem berühmten Führer. Alle Seiten des Soldatenlebens zunächst im Frieden spiegeln sich in den Gesängen ab: stolze Freude der Zugehörigkeit zu gewissen Truppengattungen, Spott über andre (die Infanterie z. B., die sich wieder rühmt, die eigentliche Kerntruppe zu sein) oder Bekenntnis zu bestimmten Regimentern, deren Leistungen wohl verherrlicht werden. Jedes Regiment hat sein eignes Regimentslied. Es gibt weiter Rekrutenlieder, solche der Reservisten, der Landwehr- und Landsturmlaute, und immer mehr geht es ins einzelne. Man findet bewegliche Klage über die Plackerei des Soldatenlebens. Der Gegensatz des Wachhaltenden zu dem behaglich schlafenden Bürger wird betont, auf berühmte Exerzierplätze ein schlimmes Licht geworfen. Vor dem Schilderhaus hat der Soldat genügend Muße, an sein treues Lieb und ans väterliche Heim zu denken. Beim Marsche kommt gern ein Umrhythmisieren zustande, und der Wunsch, die Lieder zu verlängern, bringt allerhand durch lose Assoziation gebundene Bestandteile und neue Kehrverse hinzu. Bei der Verwendung des Liedes im Kriege der letzten Zeit war das starke

Betonen des Sentimentalen auffallend, eine natürliche Folge des Umstandes, daß viel verheiratete Männer von Familie und Beruf abgezogen worden sind. Wie sehr das Singen die Stimmung der Truppe beeinflusst, ist eine alte Erfahrung. Daß die Wahl der Lieder der augenblicklichen Seelenverfassung entspricht, versteht sich von selbst. Blücher verbot das Singen des weichmütigen *Holde Nacht, dein dunkler Schleier decket* aus psychologischen Gründen. Das Volkslied hat immer beim Heere Pflege gefunden, doch ist es häufig nicht ernst genommen und verballhornt worden. Eine große Zahl von Kunstliedern bekannter Dichter haben sich die Soldaten angeeignet, etwa von Hauff: *Ich hatt' einen Kameraden, Steh' ich in finst'rer Mitternacht*, von Methfessel: *Hinaus in die Ferne*, von Andersen-Chamisso: *Es geht bei gedämpfter Trommel Klang*, W. Alexis: *Fridericus rex*, dazu die bekanntesten Vaterlandslieder und im Weltkrieg neben dem 'Choral von Leuthen' Luthers *Ein feste Burg*. Für das sentimentale Lied, das auch aus der Quelle des Kabarets gespeist wird, zeigt John Meier zwei immer wieder benutzte Klischees auf: 1. der sterbende Krieger beauftragt einen Kameraden, die Seinen zu benachrichtigen, 2. Gegensatz von Schlachtfeld und Heimat. Im deutschen S. offenbaren sich nicht selten ausländische Einflüsse, wie sie beim Volkslied ebenfalls vorhanden sind. Das Marlboroughlied ist als *Ein Fähnrich zog zum Kriege* beliebt. Der Dessauer Marsch, der Wortzugabe bekommen hat, ist italienischen Ursprungs. *Hunderttausend Mann, die zogen ins Manöver* geht auf *Joli tambour* zurück, *An der Weichsel gegen Osten* auf ein polnisches Lied. Unbedenklich werden Lieder aus früheren Kriegen auf spätere übertragen, von 1813 auf 1870, von 1848 auf 1859, 1866, 1870 und 1914, und irgendeine mannhafte oder edle Tat schreibt man gern einem Angehörigen des eignen Stammes oder der eignen Truppe zu. *Bei Sedan auf den Höhen* z. B. hat solche Veränderungen erfahren. Es hat schon im Frieden und dann im Weltkrieg Anlaß zu Parodien gegeben. Sehr aufschlußreiche

Beispiele für das Zusammensingen scheinbar ganz wesensfremder Bestandteile sind *Ein Schifflein sah ich fahren* und namentlich *das Lied des beginnenden Weltkrieges mit dem Gloria Viktoria-Kehreim*. Zu untersuchen bleibt, wie sich durch die Neuordnung des deutschen Heerwesens das S. geändert hat.

Über die vielen neueren Soldatenliederbücher unterrichten die Jahrgänge des JBfGPh. 1914 ff. Älteres verzeichnet John Meier Pauls Grundr. II² 1195. Fr. von Oppeln Bronikowski *Dt. Kriegs- und Soldatenlieder* 1911. Klabund *Das dt. S. wie es heute gesungen wird* o. J. (1916). A. Kutscher *Das richtige S.* 1917. F. Panzer *Dt. Soldatenlieder*, ZfdU. XXIX (1915) S. 11. John Meier *Das dt. S. im Felde* 1916 (= Trübners Bibliothek 4). Über Gloria Viktoria bietet meine 'Volkskunde im Grundriß' I 84 Literatur.

K. Reuschel.

Soloszene. Jede Szene, die einen größeren Monolog oder eine Arie bietet, ist eine Allein-Szene. Sie nicht ermüdend, sondern lebendig zu halten, erfordert vom Darsteller besondere Kunst. Die Soloszenen blühten in der Zeit, in der die Melodramen das Publikum entzückten und Gotter-Bendas 'Medea' oder 'Pygmalion' den Virtuosenkünsten einer Brandes oder eines Iffland willkommene Spielgelegenheiten gaben. Im 19. Jh. ist diese Kunstgattung fast völlig verschwunden, gelegentlich ist Agnes Wallner in Solostücken aufgetreten. Vgl. d. Art. *Mono-drama* und *Melodram*.

H. Knudsen.

Sonett.

§ 1. Formen des S.s. § 2. Überblick über die Geschichte des S.s. § 3. Aus der Theorie des S.s.

§ 1. Formen des S.s. Das S. (von ital. *sonetto* „kleiner Tonsatz“) ist eine Hauptform der lyrischen Dichtung. Das S. besteht aus vier Strophen von zusammen 14 Versen; durch die Form der Strophen und durch das Reimschema gliedert es sich in zwei Teile ($2 \times 4 + 2 \times 3$). Der erste Teil, auch Aufgesang genannt, umfaßt zwei Strophen von je vier Versen (Quartette, Quatrains), der zweite (Abgesang) zwei Strophen von je drei Versen (Terzette, Terzieren). Die gewöhnliche Reimstellung ist: *abba, abba*,

cde, cde. Strophenbrechung zwischen dem ersten Terzett ist regelwidrig.

Neben der Regelform finden sich auch andere Arten des Reimgebäudes. Ursprünglich zeigen die Quartette immer nur zwei Reime. Die strenge Form hält dieses Reimschema fest. Auch die Terzette hatten ursprünglich nur zwei Reime (*cde, cde* oder *cde, cde*). Hier wird aber später die Dreizahl Gesetz. Das Reimgeschlecht ist im Italienischen immer weiblich. Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Ausgang kommt zuerst im Franz. auf und wird von Opitz nach dem Muster Ronsards aufs Dt. übertragen. S.e mit nur männlichen Ausgängen sind im Dt. selten.

Das franz. *sonet licentieux* führt im zweiten Quartett neue Reime ein. Das S. Shakespeares zeigt die Form *abab, cdcd, efefgg*; das Spensers. hat die Reimstellung: *abab, bcbcb, cdcddee*. Die schließenden Reimpaare geben beiden Formen eine Art epigrammatischen Charakters. Aus der Regelform des S.s ($2 \times 4 + 2 \times 3$) ist hier die Form ($4 + 4 + 4 + 2$) geworden. Das *sonetto caudato* fügt an das regelmäßige S. noch eine dreizeilige Coda an. Im Doppelsonett (Lesen) sind alle oder einige Verse verdoppelt.

Der Vers ist ursprünglich der Elfsilber. Doch kommen später die mannigfachsten Versformen (s. § 2) vor. Das *sonetto Anacreontico* oder *ottonario* mit dem Reimschema der Regelform besteht aus Achtsilblern.

Fünfzehn inhaltlich zusammenhängende S.e werden dadurch zu einem Senkranze vereinigt, daß der Endvers des einen S.s stets als Anfangsvers des folgenden verwendet wird; als Schlußzeile des vierzehnten S.s dient die Anfangszeile des ersten. Das fünfzehnte oder Meisters. ist aus den ersten Versen der voranstehenden vierzehn S.e gebildet, wobei in der Stellung der Verszeilen die gleiche Reihenfolge eingehalten werden muß. Oft wird aber der Ausdruck „Senkranz“ auch nur für eine Sammlung von S.en gebraucht.

§ 2. Überblick über die Ge-

s c h i c h t e d e s S. s. Das S. entstammt wohl der prov. Poesie. Vermutlich entsteht es durch Vereinfachung der Form des freien prov. *sonet* in Italien in der ersten Hälfte des 13. Jhs. Es kann aber auch auf Formen der ital. Volkspoesie zurückgehen. In Italien wurde es durch Dante und Petrarca, der 2400 S.e schrieb, in Portugal durch Camoës zur Vollendung gebracht. In England bediente sich vor Shakespeare Spenser der Form des S.s. In Deutschland verwendeten die Form zuerst Schede und Weckherlin. Durch Opitz wird das S. die beliebteste Modeform der Zeit. Diese Dichter lernen das S. durch Vermittlung französischer Renaissancepoeten, wie Ronsard und Du Bellay, kennen. Nach dem holländisch-französischen Muster bedienen sich die deutschen Dichter dieser Zeit in ihren „Klinggedichten“ (oder auch „Klingesängen“ und „Klingreimen“) des Alexandriners. Fleming schreibt die ersten geharnischten patriotischen S.e in Alexandrinern. Gryphius wird der Schöpfer des religiösen S.s. Die Zeit des Barocks macht aus den S.en Bravourstücke von Reimspielereien. Im Inhalt herrscht eine erotisch-tänzelnde Art vor. Die Bilder werden gehäuft; die Schlüsse sind oft zugespitzt. Als Versmaß wählte man später neben dem Alexandriner auch den *vers commun*, iambische und trochäische Vierheber, Achtheber, daktylische Verse u. a. Auch kürzere und längere Verse werden im gleichen S. gemischt (Gryphius). Im allgemeinen ist das S. in Alexandrinern mehr sententiös, das in kürzeren Versen mehr lyrisch gehalten.

In der Zeit des Rationalismus gerät die Form des S.s in Vergessenheit. Erst die Anacreontiker erfreuen sich wieder am S. mit seinem schwärmerischen Ton; sie nehmen die Form auch in der eigenen Dichtung zuerst wieder auf. Bürger verwendet darin zuerst den trochäischen Fünfheber; Klamer Schmidt führt den iambischen Fünfheber ein. Iambische oder trochäische Fünfheber herrschen dann in dieser Zeit überhaupt vor. Von Gottsched, den Schweizern und Sulger wurde das S. als „poetischer Unrat“ ab-

gelehnt. Schiller hat keine S.e gedichtet. Goethe hatte ursprünglich eine Abneigung gegen das S., verwendete die Form später aber auch im Drama (‘Was wir bringen’; ‘Natürliche Tochter’). In der romantischen Lyrik ist das S. eine beliebte Form. Besonders gepflegt wird es von A. W. Schlegel, der auch eine Theorie des S.s entwickelt und wieder auf die italienischen formenstrengen Vorbilder zurückgreift, Rückert und Platen. Die Romantiker lehnen das S. in Alexandrinern oder trochäischen Versen ab und bedienen sich des iambischen Fünfhebers. In den Quartetten bevorzugen sie umschließende Reime. Im ganzen S. verwenden sie nur weibliche Reime. Sie lieben am S. die geschlossene, fast mathematische Form, gegenüber den offenen Formen der Terzine und Glossen. Als Sonnettisten sind ferner zu nennen: W. v. Humboldt, Uhland, Chamisso, Körner, Heine, Hebbel, Geibel, Herwegh, Zedlitz, Lenau, Grün, Hamerling, in neuester Zeit Burte, George, Rilke, Heym, Werfel, Klemen, Trakl, Däubler u. a.

§ 3. Aus der Theorie des S.s. Nach den Vorschriften der alten ital. Poetik stellt das erste Quartett des S.s die Behauptung auf, das zweite beweist sie. Die erste Terzine dient zur Bestätigung, die zweite gibt den Schluß des Ganzen. Der Romantik erschien das S. als geeignetste Form zur Selbstanschauung des Geistes und zum Ausdruck ästhetisch-philosophischer und sittlicher Gedanken und Überzeugungen. Ihr sagte auch besonders die dramatisch-antithetische Form der Dichtungsgattung zu, die Gefühl und Geist, Gedanke und Empfindung, Leidenschaft und Verstand, Voraussetzung und Folgerung, Erwartung und Erfüllung vereint. Die feste Gliederung des S.s scheint ihr geeignet, aus der rein logischen Empfindung in das Gebiet des entschieden Gedanken hinüberzuführen. Andererseits ist auch oft dem S. der Vorwurf gemacht worden, daß es einen nichtigen Inhalt in spielerische Form kleide. Die geschlossene Form erfordert aber zweifellos ein starkes dichterisches Können, auch in der Verwen-

dung des Reims. So fällt denn die Kunst des S.s immer mit Gipfelpunkten der Reimkunst zusammen.

Im Inhalt und Gefühlsgehalt zeigt die S.endichtung die mannigfachsten Verschiedenheiten. Im allgemeinen herrscht Reflexion und Ausdruck inniger, durch den Verstand geregelter Empfindung vor.

Die Poetik hat an Hauptformen des S.s unterschieden: 1. Das Liebess. (Petrarca, Fleming, Bürger, Goethe). 2. Das erotische S. (besonders vertreten in der 2. schlesischen Schule mit frivolem, schlüpfrigem, mythologisch verbrämtem Inhalt). 3. Das religiöse S.: Dank- und Bußgebete (Gryphius). 4. Das epigrammatisch-polemische S. (Herwegh, Dingelstedt, G. Keller, Goethe-Kotzebue, J. H. Voß-Romantik). 5. Das beschreibende S.: Grabschriften, Porträts von Dichtern und Künstlern, Beschreibung von Bildwerken, Gemälden (P. Heyse, Schlegel, Goethe).

Minor *Metr.* S. 486—494. 535—536. H. Welti *Geschichte des S.es in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der S.form* 1884. Th. Fröberg *Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen S.s im 19. Jh.* Petersburg 1904. A. Leitzmann *W. v. Humboldts S.dichtung* 1912. A. Morrhenn *Friedrich Hebbels S.dichtung* 1923 = Hebbelforschungen Nr. 11 (auch Diss. Marburg). R. Fischer *Shakespeares S.e* 1925 = Wiener Beiträge zur englischen Philologie Bd. 53. W. Bähr *Der goldene Schnitt am S., LE.* Bd. XXII (1920), Sp. 281 bis 283. Fr. Adler *Die italienischen Strophen im Deutschen, LE.* Bd. XII (1910), Sp. 1133—1138. R. Schlösser *Hermann Burles, S.e, Deutsches Volkstum* Bd. XX (1918), S. 169—175. A. Schaeffer *Über das S., Dichter und Dichtung* (1923), S. 151—163. R. Ibel *Studien zur Formkunst Hofmanns von Hofmannswaldau, ZfdPhil.* LI (1926), bes. S. 445—453. A. Leitzmann *Niederdeutsche Klinggedichte* (der Verfasser ist wahrscheinlich Anton Rulmann) 1928 = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jhs. Nr. 253. 256. Sammlungen: F. Raßmann *S.e der Deutschen* 1817. K. Vietor *Deutsche S.e aus vier Jahrhunderten* (mit einem Nachwort) 1926. P. Habermann.

Souffleur. Die Mitarbeit des (meistens in der Mitte des Proszeniums in einem engen Verschlage untergebrachten) Einbläusers gewinnt erst Bedeutung nach

Überwindung des Stegreifspiels, als der Schauspieler sich an regelmäßig gearbeitete Versstücke gewöhnen muß. Die Tätigkeit des Souffleurs ist nicht mit dem bloßen Einheften im Falle einer Gedächtnisschwäche des Darstellers abgetan, er muß sich, bei den Proben, mit den Eigenheiten, Schwächen und Wünschen eines jeden Schauspielers vertraut machen und genau wissen, wann er nur den Anschlag zu geben hat, wann mehr. Im 18. Jh. und bis in die Mitte des 19. Jhs. hatte der Souffleur mancherlei Obliegenheiten, die heute dem Inspizienten bei der Aufführung zufallen; so gab er die Zeichen für das Fallen und Aufgehen des Vorhangs, für den Umbau, für Beleuchtungsänderungen u. ä. Ihm fiel auch das Ab- und Ausschreiben der Stücke und Rollen zu; in den Zeiten ohne Urheber- und Tantièmerecht wurden diese Verpflichtungen von ungetreuen Souffleuren benutzt, das ihrem Theater vom Verfasser vor der Drucklegung verkaufte Bühnenmanuskript zum eigenen Vorteil, aber zum Nachteil des Verfassers, anderen Theatern in die Hände zu spielen. In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. sind an die Stelle männlicher Souffleure meist weibliche Souffleusen getreten. Nur besonders gut eingespielte Truppen, die ihre nach langen Proben zustande gekommenen Inszenierungen auch auf Gastspielreisen zeigen, können es wagen, ohne S. zu spielen. H. Knudsen.

Soziale Dichtung. (Arbeiter-, Proletarier-, Großstadt-, auch politische und Zeitdichtung.)

§ 1. Das Gebiet der sozialen Dichtung kann sehr allgemein aufgefaßt werden; aber schon die Nebensichworte, denen noch andere beigefügt werden könnten, besagen, daß aus dem Allgemeinen sehr verschiedenartige, sehr markante Besonderheiten, Einzeltypen, -stile usw. sich herausheben. Ganz allgemein genommen nun ist „soziale Dichtung“ jede Dichtung, die sich rein sachlich oder tendenziös, bewußt oder unbewußt, nichtkritisch oder kritisch mit den sozialen Verhältnissen beschäftigt. Zweifellos ist

in diesem Sinne Schillers 'Glocke' ebenso eine soziale Dichtung wie Goethes 'Hermann und Dorothea'. So ist auch das uralte Arbeitslied an sich sozial gestimmt und kann noch durch besondere Momente des Gefühls und des Ausdrucks in erhöhterem Maße sozial gestimmt sein. Dies gilt auch etwa vom Handwerkerlied. So allgemein dieses gesamte Gebiet aber auch als ein sozial gestimmtes sich auswirkt, so schwer es ist, bestimmte Grenzen, Systeme, Stile usw. festzulegen, so muß dennoch, da andererseits ganz deutlich besondere Typen und Stile sich markieren, es versucht werden, weitere und engere Kreise und zwar besonders charakteristische Kreise zu erfassen. Vorausgeschickt sei, daß das schon erwähnte „Arbeitslied“, das bei der Arbeit gesungene Lied, denn doch eine besondere Kategorie naturhaften Gepräges darstellt und als solche auch unter dem besonderen Stichwort (s. d.) behandelt worden ist. Hierzu gehört auch das Lied der Handwerker, der Berufe, der Stände, das z. T. wiederum eigene Typen darstellt. Das soziale Moment, das wir im folgenden als ein unterschiedliches d. h. als eines, in dem soziale Gegensätze zum Ausdruck kommen, auffassen, ist für diese Gruppen von Dichtungen an sich nicht kennzeichnend.

Vorausgeschickt sei ferner (fast überflüssigerweise), daß Arbeiterdichtung in dem Sinne von Dichtung des Arbeiters, von Dichtung geschaffen durch den Arbeiter, an sich gar kein eigener Begriff ist, sondern eben jede Dichtung, aber etwa auch die Naturstimmung, die Gespensterballade u. a., die ein Arbeiter geschaffen hat, umfaßt.

§ 2. Soziale Dichtung in einem engeren Sinne und nun im eigentlichen, jedenfalls in einem besonderen und begrifflich brauchbaren Sinne ist die Dichtung aller Art, die sich mit den Gegensätzen in der sozialen Welt, die ja in jedem Falle gegeben ist, befaßt und zwar objektiv, rein darstellerisch, sachlich (wodurch eben scheinbar unbewußt, aber oft um so unmittelbarer

der Gegensatz empfunden wird) oder mehr oder weniger kritisch, satirisch, ironisch.

§ 3. Die soziale Welt ist so alt wie die Welt. Und es gibt in der Tat auch soziale Dichtungen großen Gepräges und Gehaltes in den ältesten Dichtungen der Völker, der Inder, Chinesen, Ägypter, Babylonier. Hier aber kommt es auf die deutsche Dichtung an, und sie soll uns die Typen der sozialen Dichtung, die ewig (ich erinnere an das Mimusproblem) und die zeitlich sind, aufweisen. Grade das Mimusproblem scheint auf die älteste deutsche soziale Dichtung, auf einen Grundtypus der sozialen Dichtung zu führen, der, in unbegrenzter Ausdehnung, Verästelung und Verwandtschaft, doch eben auch einen bestimmbaren Grundtypus und zwar eben den naturhaft ältesten der sozialen Lyrik darstellt. Vom ägyptischen Maneroslied bis zu Li-Tai-Pe und François Villon, bis zur Bänkelsängerballade, bis zum modernen Couplet, dem Dirnen- und Apachenlied, ist dies der Typus der Dichtung der von der Gesellschaft Verfehmten oder der Dichtung, die von diesem Typus handelt. Die Poesie der Verfehmten, der sozial niedrig Stehenden, sich aus der jeweiligen Gesellschaft Ausscheidenden, der Fahrenden, der Vaganten, der Landstreicher, der Diebe, Räuber, der Verbrecher, der Dirnen, Zuhälter. Immer wieder neu und doch von alter, ewiger Stimmung entsteht dieser Typus, von einer Zeit zur anderen, seit alters bis heute. In Deutschland kommt diese Dichtung in der niedrigen, z. T. untergegangenen Volksdichtung und in der Dichtung zum Ausdruck, die sich als die der Spielleute, der Goliarden, der wandernden Studenten, der niedrigen Kleriker kennzeichnet. Ein großes markantes Beispiel hierfür ist die lateinisch-deutsche Wander-, Zech- und Freiheitsdichtung der Goliarden, deren hervorragendste Erscheinung der sog. Archipoeta ist. Aber so drastisch in diesen Liedern der Unterschied zwischen Arm und Reich, Ritter, Pfaffe, Bauer und fahrendem Volk auch zum

Ausdruck kommt: es ist trotzdem und gerade eine Lust zu leben! Der schwere soziale Gegensatz wird hingenommen, kaum als Unrecht empfunden. Und dennoch ist hier, namentlich in der weiteren Ausbildung und Entwicklung dieser Dichtung, die deutlich ein Sondergebiet darstellt, nicht nur in der satirisch-ironischen überlegenen Stimmung, sondern auch in der Form der älteste, der (Mimus-) Typus der sozialen Dichtung auch in Deutschland gegeben. Er entwickelt sich weiter im Volkslied, auch z. T. in den Liedern zünftiger Dichter, in Kunstgedichten, die dem Volkslied verwandt sind, wie in den Bauerntanzliedern Neidharts von Reuenthal, er entfaltet sich immer breiter in den Bauern-, Landsknechts- und Soldatenliedern einerseits, in den Bänkelsängerliedern und -balladen, den Moritaten (s. d.) andererseits, den Verbrecher- und Apachenliedern, über das vulgäre Couplet hinaus zum dadaistischen Tanzlied, zum heutigen Amerikanismus der Kunst, des Liedes, des Tanzes. Diese Dichtung, dieses Lied, diese Ballade und Romanze hat von den mittelalterlichen Goliarden und von den späteren Landsknechten über die nüchterne und doch eigentümlich stilvolle Pseudo-Bänkelsballade der Gleim, Joh. Friedr. Löwen, Ludwig Philipp Hahn, auch Bürger u. a. m. und über die eigentlich volkstümliche, von Dichtern des Volkes immer wieder neugedichtete echte Bänkelsballade, bis zu modernsten Apachenballaden, bis zu Gedichten von Frank Wedekind, Hans Hyan, Klabund u. a., immer denselben saloppen und doch rhythmisch höchst melodischen, tanzenden, springenden Stil (man kann sie sich kaum ohne Musik und Tanz denken, es sind echte Tanzlieder) und den drastischen, realistischen, oft ironischen, oft zynischen Ton. Diese soziale Dichtung der Vogelfreien, in ihrem Wesen übrigens international, ist eine ganz naturhafte, elementare Erscheinung, man könnte sagen: sie ist hervorgegangen aus der rhythmischen Genialität des Menschengeschlechts. Die großen helldunklen Stimmungen in Shakespeares Tragödien gehören ihr ebenso

an wie die Lieder des Mephisto. Kurz, das Wesen dieser Art von sozialer Dichtung ist dämonisch. Anfangs und oft bis heute rein leichtfertig, naiv, sanges- und tanzfroh, ist diese Dichtung in ihrem dämonisch-ironischen Wesen auch Ausdruck einer Lebens-, einer Weltstimmung. Oskar Wildes 'Ballade vom Zuchthaus zu Reading' ist ein typisches Stilbeispiel für diese Dichtung. Übrigens gehören in diesen Kreis, oft mehr dem Motive und dem Inhalt als dem Stile nach, auch z. B. gewisse epische, balladenartige ausgesprochene Volkslieder (s. d.) an, wie etwa die englischen Robin-Hood-Balladen, wie z. B. die Volksballaden (s. d.) von der 'Judentochter', von der 'Kindsmörderin' und ferner Kunstdichtungen wie etwa Bürgers Ballade 'Des Pfarrers Tochter von Taubenhain', Schillers 'Kindsmörderin', Goethes 'Vor Gericht'. Alle diese Dichtungen stellen gesellschaftliche Tragödien dar. Es kommt für diesen ganzen Typus vielleicht mehr der sozial-ethische als der sozial-wirtschaftliche Zusammenhang in Frage. Das sozial-wirtschaftliche Moment bestimmt die Eigenart des zweiten Typus der sozialen Dichtung.

§ 4. Der uralten sozialen Kategorie der von der menschlichen Gemeinschaft Ausgeschlossenen, der Vogelfreien, der Ehr- und Rechtlosen, der Hoffnungslosen, der Verbrecher, Räuber, Dirnen, Diebe und Kuppler — man kann hierzu auch den ethisch reineren romantischen Typus der Dichtung vom unsteten Wanderer rechnen, man sieht: hier greifen die sozial bestimmten Tonkreise schon sehr in andere, verwandte hinein —, diesem in Gehalt und Stil immer irgendwie sich ähnlich äußernden ersten großen Typus der sozialen Dichtung steht eine andere Kategorie gegenüber: die Dichtung von den Arbeitenden, den zur Arbeit von Geburt, Stand, Beruf, vom Schicksal bestimmten. Man hat das Gefühl, als ob der Begriff der sozialen Dichtung hier noch bestimmter wird. Dem ist nicht ganz so. Der von jeher vieles umfassende erste

Typus stellt doch das Dämonisch-Urtümliche des Individuums in seinem Gegensatz zur Gesellschaft dar. Und noch eins: der zweite Typus, wie auch jeder andere Typus der sozialen Poesie, wird recht eigentlich erst dann sich elementar und naturhaft auswirken, wenn er im Stil, im rhythmisch-prägnanten Gefüge dem ersten ähnlich und verwandt wird. Die soziale Dichtung von den Arbeitenden und ihrer Not, von dem Gegensatz zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, hat einen tragisch-heroischen Zug, ein tieferntes Gepräge. Sie ist die soziale Dichtung in diesem prägnanten Sinne, weil eben hier der soziale Gegensatz, der Kampf bitterernst genommen wird. Obwohl dieser Kampf seit Urzeiten besteht, obwohl in manchem Arbeitslied die tiefe Not anklingt, obwohl die deutschen Bauern vom armen Kunrad singen, recht eigentlich kommt diese Dichtung — bis dahin episodenhaft — erst mit der modernen Fabrikarbeit auf. Der Ausgleich von Arm und Reich oder anders zwischen Kapitalismus und Sozialismus, das ist und bleibt das soziale Problem. Und dieses steht nun in der Tat sichtbar oder unsichtbar hinter aller sozialen Dichtung (in diesem also doch eigentlichsten Sinne). Diese Dichtung kann daher in Deutschland erst mit dem Anfang des 19. Jhs. beginnen. In Frankreich setzt die Bewegung eher ein, lange vor der Revolution, aber der Sinn der letzteren war sozusagen weniger ein sozialer als ein bürgerlich-politischer. Übrigens lagen dieselben demokratischen, also politischen Gründe auch hauptsächlich für die übrigen revolutionären Bewegungen bis zum heutigen Tage vor. In dieses Gebiet gehört das politische Gedicht, das seinem Wesen nach ebenfalls zur sozialen Dichtung gehört, mit dieser jedenfalls genetisch zusammenhängt — hierüber weiter unten.

§ 5. Die Dichtung von den Arbeitenden, ihrer Not und ihrem Kampf weist nun verschiedene Untertypen und Verzweigungen, Verästelungen mit ähnlichen und verwandten Gebieten auf: Der künstlerisch vornehmste Unter-

typus ist der der objektiven Schilderung des Loses der Arbeitenden, der Schilderung der Darbenden, Hungernden. Aus diesem Kreise sozialer Grundmotive ergeben sich — mit der zunehmenden Industrialisierung der Bevölkerung — weitere, neue Sphären für die soziale Dichtung. Man denke an das Wohnungselend, an die Fabrikarbeit, an die Arbeit in Bergwerken, in Hütten- und Walzwerken usw. Es entsteht ferner die moderne Großstadtlirik, die Armeleute- und Hintertreppensoesie. Es ist natürlich, daß gerade diese Art der sozialen Dichtung zur Zeit des aufsteigenden Sozialismus blühte, und daß der naturgemäße Stil dieser Zeit der Naturalismus (der 80er—90er Jahre des vorigen Jahrhunderts) war.

§ 6. Ein anderer „Untertypus“ der Dichtung von den Arbeitenden ist die subjektive Paraphrase, die Tendenzdichtung, in der eine soziale oder die sozialistische Weltanschauung unmittelbar, direkt, absichtlich zum Ausdruck kommt. Das Wesen dieser nun auch schon weiter im Umfange den Kreis der politischen Lyrik durchschneidenden Dichtung ist Begeisterung, Pathos oder Verzweiflung, Passion. Ihre Formen sind das subjektive Lied, die Hymne, die Vision. Ein typisches Beispiel hierfür bietet Richard Dehmels Lied 'Der Arbeitsmann'. Zwischen objektiver und subjektiver Stimmung steht Verlaines wundervolles Gedicht 'Charleroi'. Andere Beispiele, die auch schon für die politische Dichtung geltend gemacht werden können, sind Heines 'Wanderratten', 'Das Lied vom Hemde' von Thomas Hood (von Freiligrath meisterhaft übersetzt). Sehr reich und differenziert beteiligt gerade an dieser Dichtung ist auch der Expressionismus (s. d.) insbesondere soweit die Dichter selbst an der sozialen und revolutionären Bewegung teilnahmen. Zu ganz großen Formen hat gerade diese letzte Entwicklung die soziale Dichtung ausgebildet; aber auch zu einem ideellen und sprachlichen Übersubjektivismus, der keine

organische Verbindung mehr mit dem hat, was diese Dichtung eigentlich angeht, mit der *Volksseele*. Die soziale Lyrik dieser neuesten Dichter, so Bewunderungswürdiges, Hochwertiges im einzelnen auch geschaffen wurde, ist zum Teil im sprachlichen Bolschewismus, im gedanklichen Nihilismus untergegangen. Und was noch schlimmer ist, sie hat sich, wie schon angedeutet, in vielen ihrer Schöpfungen, ihrem Zweck und Sinn widersprechend, dem Volksgeiste entfremdet.

§ 7. Der dritte große Typus der sozialen Dichtung ist endlich die ausdrücklich als solche, als Zeitdichtung auftretende *politische Dichtung* (s. d.). Es ist ganz selbstverständlich, daß diese *kritische* oder *aggressive* Dichtung, die sich gegen die jeweiligen politischen Zustände wendet, gegen die Regierenden oder gegen die herrschenden Klassen, auf dem sozialen Gegensatz beruht, auf der Unausgeglichenheit der sozialen Verhältnisse, auf dem alten Unterschied von Arm und Reich. Freilich, man darf nicht vergessen, daß es sich um Dichtung des *Tages* handelt, und die Politik des Tages in ihrer Kleinheit und Differenziertheit umfaßt auch andere, ganz andere politische Fragen als nur soziale, man könnte sagen alle die vielen unausdenkbar möglichen politischen Fragen eines Staats-, eines Stadtwesens usw. Darum greift dieser Typus der sozialen Dichtung hyperbolisch in die Weite und kann hier nur in seinem Wesen umrissen werden.

Auch dieser Typus entsteht spät in Deutschland, wollte man etwa von den Spott- und Schmähdgedichten des MA., von Ulrich von Hutten u. a. Streitgedichten absehen; oft kündigt er sich kritisch im Epigramm der Dichter des 17. Jhs., der Friedrich von Logau, Andreas Gryphius u. a., an. Sein Wesen ist hier der scharfe satirische Spott, dort das dreinschlagende wuchtige Pathos. Das schöne Pathos der politischen Gedichte, ebenfalls schon von Andreas Gryphius u. a. angedeutet, erklingt dann deutlich und von da ab immer vernehm-

licher von Klopstock ('Die États Généraux', 'Der Fürst und sein Kebsweib') und Schubart ('Die Fürstengruft') an bis zu Chamisso ('Der alte Sänger', man vgl. auch die von Chamisso meisterhaft übertragenen politischen Chansons von Béranger), Anastasius Grün, Heine, Freiligrath, Herwegh und weiter bis zu den Sängern des Naturalismus und Sozialismus, den Karl Henckell, John Henry Mackay, den Brüdern Hart, Bleibtreu und den Sängern der letzten Revolution. Das soziale Lied, die Hymne, der Aufruf ist hier zur aggressiven revolutionären Dichtung geworden, die zum Konflikt, zum Klassenkampf, zur Katastrophe hin antreibt. Der Charakter dieses Gedichts ist zumeist pathetisch, hymnisch, subjektiv. Instinktiv wird von den Revolutionsdichtern die Kraft des einfachen *Liedes*, wie es die Goliarden sangen, als die eigentlich suggestive, volksmäßige, naturhafte empfunden. Bänkelsang, Chanson und Couplet schweben auch hier als die natürlichsten Formen vor. Kubisten und Dadaisten amerikanisieren jedoch diese Formen zu gewaltsamer, verworrener Wirkung. Auch hier sind die Grenzen des Möglichen erreicht. Und es heißt, zum Natürlichen, Einfachen, Gefühlsmäßigen zurückkehren.

§ 8. Daneben steht die andere große verzweigte Art der politischen Dichtung: das rein kritische, satirische, ätzende Lied, — ebenfalls und noch mehr zur Form des Volksliedes, des Chanson, des Couplets hinstrebend. Hier sind ältere Meister: Heinrich Heine, Hoffmann von Fallersleben, Adolf Glasbrenner, David Kalisch. Auch das spätere historische Volkslied greift in diese Kreise hinein, abgesehen von den vulgären Couplets: man findet solche Volkslieder in dem unten angegebenen Werke von Ditfurth.

Eck u. Böhme *Dt. Liedeyhort* 1893. v. Ditfurth *Die dt. historischen Volkslieder seit 1815* 1872. B. Schmeidler *Die Gedichte des Archipoeta* 1911 (und die hierin angegebene Literatur über die Goliardenpoesie). H. Ostwald *Lieder aus dem Rinnstein* 1920. Naumann *Primitive Gemeinschaftskultur* 1921 (hierin Studien über Bänkelsang mit Literaturangaben).

H. Benzmann *Die soziale Ballade* 1912 (mit Literaturangaben). R. Prutz *Die politische Poesie der Deutschen* 1845. H. Markgraff *Politische Gedichte aus Deutschlands Neuzeit* 1847. Chr. Petzet *Die Blütezeit der dt. politischen Lyrik von 1840 bis 1850* 1900. *Freiheitsklänge, eine Sammlung von Liedern u. Gedichten* 1896. O. Hübner u. J. Moegelm *Im steinernen Meer, Großstadtdgedichte, Auswahl* 1910. H. Rollett *Republikanisches Liederbuch*, Neuausgabe 1919. J. Bab *Die dt. Revolutionslyrik, eine geschichtliche Auswahl* 1919. L. Rubiner *Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution* 1919. R. Kayser *Verkündung junger Lyrik, Anthologie* 1921. F. Pfemfert *1914—1916; Eine Anthologie* 1916. K. Pinthus *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung* 1920. A. Wolfenstein *Die Erhebung, Jahrbuch für neue Dichtung*, 2 Bände, 1919 u. 1920. H. Benzmann.

Spanische Literatur s. Romanische Literaturen.

Spektakelstück s. Ausstattungstück.

spel, ein Wort, dessen Etymologie dunkel ist. Es taucht in der literarischen Terminologie aller germanischen Völker auf. Got. *spill* = μῦθος; *spillōn* für verschiedene Verben des Erzählens und Verkündigens; ahd. *spel*, *spellōn*, dazu ahd. mhd. *bīspel*, nhd. *Beispiel*; ags. *spell*, *spellian*; anord. *spjall*, *spjalla*. Eingehende Belegsammlungen mit Besprechung der Bedeutungsnuancen geben E. Schröder und G. Ehrismann in den unten genannten Werken. Fernzuhalten ist ahd. *Muspilli*, anord. *Múspell*.

Zum Verständnis des Wortes wird man am vorsichtigsten von der indifferenten Bedeutung „Erzählung“ ausgehen, so mißlich derartige farb- und kraftlose Ausgangspunkte zu sein pflegen. Doch ist die Spaltung der Bedeutung bald nach dem Feierlichen, bald nach dem Wegwerfenden hin von hier aus am leichtesten zu begreifen. Jene Schattierung ist durch got. *spillōn* = εὐαγγελίζεσθαι, ags. *gotspel* = „Evangelium“, diese durch got. *spill* = μῦθος (Ammenmärchen), ahd.-mhd. *spel* = „Lügengeschichte“ am schärfsten charakterisiert. Indessen sei man hier vorsichtig mit dem Ansatz von „Bedeutungsentwicklungen“. Immer wird

es bei derartigen Wörtern mehr der Standpunkt des Betrachters sein, der wechselt; und immer wird der Aufklärer dieselben Dinge als „Märchen“ schelten, die das kindliche Gemüt als „Märchen“ liebt. Hier nun gar setzt heidnisch-christlicher Gegensatz schärfere Lichter und Schatten auf, ohne daß aus dem wegwerfenden Ton mancher christlichen Glossen auf eine heidnische Literaturgattung mit kultischem Hintergrund geschlossen werden darf.

Dies muß man sich gegenwärtig halten, wenn man den spezielleren Bedeutungsgehalt des Wortes als Fachwort der Poetik bestimmen will. Sicher scheint, daß die durchgängige Verbindung des Wortes *spel* mit dem Verbum „sagen“ den Gedanken an ein gesungenes oder sangbares Lied ausschließt. Andererseits ist schwerlich mit Kluge 'Etymolog. Wörterbuch' an eine „altgermanische Bezeichnung künstlerischer Komposition in ungebundener Rede“ zu denken. Denn von einer als Literatur gepflegten Prosa weiß in germanischer Zeit nur der Norden etwas; und grade hier ist das Wort *spjall* am blassesten und nirgends in der literarischen Terminologie für „Prosaerzählung“ (*saga*, *frásagn*, *þáttir* u. a.) vorhanden. Indessen auch die Ansicht Schröders, die später von Kauffmann und Schneider aufgenommen ist, kann nicht als wahrscheinlich gelten. Für ihn ist *spel* Bezeichnung für Zauberspruch (s. d.) oder vielmehr im Gegensatz zu *galdr*, dem lyrisch-magischen Teil des zweigliedrigen Spruches, Terminus für den episch erzählenden Teil, für ein „Zaubermärchen“. Der Scheidung von *spel* und *galdr*, von denen der erste „gesagt“, der andere „gesungen“ wurde, ist aber durch Schwieterings Nachweis von der späten und christlichen Herkunft der Formel „sagen und singen“ viel Boden entzogen. Unter den alten Zeugnissen, die in der Richtung auf „Zauberspruch“ gedeutet werden können, fällt nur Voluspá 29,3: *fekk spjoll spaklig ok spálanda* ernsthaft ins Gewicht. Allein an dieser textlich übrigens zweifelhaften Stelle braucht *spjall* und *spálanda* nicht als

„Zauberspruch“ und „Weissagung“ gegenüberzustehen.

Was die Vala hier bedarf und erhält, um zugleich Vergangenes und Zukünftiges zu künden, ist Kenntnis geschehener Ereignisse („Geschichten“ = *spjall*) und kommender Dinge (*spá*). Damit bleibt *spjall* auch hier im Rahmen des nordischen Sprachgebrauchs. Die mittel- und neuengl. Bedeutung von *spell* = „Zauber, Zauberwirkung, Zauberspruch“, synonym mit *charm*, die zuerst bei Spenser (*Shepherd's Calendar*), dann häufiger bei Shakespeare belegt ist, kann in so später Einzelsprachlichkeit gegenüber den ags. Zeugnissen nicht als ursprünglich betrachtet werden. Sie muß gleich dem deutschen „besprechen“ als Einengung einer allgemeineren Bedeutung aus Tabubedürfnis erkannt werden.

Man muß vielmehr auch in der Bedeutungsfestlegung vor zu scharfer Umgrenzung warnen. Nicht jeder Ausdruck der altgermanischen Poetik ist ein Etikett auf einem Gattungsfach. Mit Recht bezieht vielmehr Ehrismann *spel* nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt und betrachtet das Wort als ungefähr gleichbedeutend mit mhd. *maere*. Darum ist der Ausdruck *spel* auf verschiedene literarische Gattungen und auch außerhalb der poetisch geformten Literatur anwendbar, und zwar jeweils, sofern der Benutzer im Augenblick das Inhaltlich-Stoffliche in den Vordergrund stellen wollte. Dieselbe Schwankung wie bei nord. *saga*, bei unserem „Geschichte“ von der reinen Inhaltsbezeichnung zur Bezeichnung eines bestimmten literarischen Stückes ist dabei möglich; aber der Gedanke an die Kunstform bleibt dabei im Hintergrund.

Als Ableitung von *spel* tritt seit ahd. Zeit *bîspel* (s. d.) auf, nhd. mit falscher Etymologie „*Beispiel*“. Es ist von Anfang an Übersetzung von *parabola*, und gleich dem „Exempel“ (s. d.) eine Erzählung, die einen moralischen Satz erhärten soll. Diese lehrhafte Tendenz scheint Heusler in seiner Definition von *spel* „Botschaft, Kunde, lehrhafte kurze Erzählung“ schon dem Simplex beilegen zu wollen.

S. Feist *Etymologisches Wörterbuch der*

gotischen Sprache 2 1923 S. 335 f. F. Kluge *Etymologisches Wörterbuch der dt. Sprache* 10 1924 s. v. „Beispiel“. J. Bartlett *Shakespeare-concordance* 1906 (für engl. *spell* = „Zauberspruch“). E. Schröder *Über das spell*, *ZfdA.* XXXVIII (1894) S. 241 ff. F. Kauffmann *Balder* 1902 S. 299 ff. Ders. *ZfdPh.* XLIX (1923) S. 52 f. G. Ehrismann *Literaturgeschichte* I 58 ff. A. Heusler *Altgermanische Literaturgeschichte* 1925 S. 45. J. Schwietering *Singen und Sagen*. Diss. Gött. 1908.

H. de Boor.

Spielmannsdichtung.

§ 1. Einleitung. — § 2. Die kleineren Spielmannsdenkmäler. — § 3. Spruchdichtung der Fahrenden. — § 4. Fortleben des Heldenlieds. — § 5. Spielmannsdramatik. — § 6. Spielmannsepik.

§ 1. Daß das aus der antiken Welt (und zum Teil vielleicht auch aus primitiven heimischen Anfängen?) ererbte recht- und ehrlose, fahrende Gesindel von Tänzern, Springern, Musikanten und Erlustigungskünstlern aller Art, welches man seit alter Zeit Spilleute nennt, sich im MA. schöpferisch auch in der Dichtung betätigt habe, wird sich, entgegen der landläufigen Gewohnheit von Sp. zu reden, nur schwer erweisen, kaum sogar wahrscheinlich machen lassen. Man darf mit Recht von einer Spielmannssucht reden, an der die vorige Generation gelitten hat (Münchener SB. 1924 S. 11 Anm.). Die Dinge liegen heute so, daß für jede einzelne der vielen Dichtungen und Dichtungsarten, die unter dem problematischen Namen laufen, erst der strikte Beweis ihrer spielmännischen Verfasserschaft erbracht werden müßte, ehe sie in der Kategorie Sp. belassen werden darf. Bloße Etikettierungen (wie noch GGN. 1926 S. 32 Anm.) verfangen heute nicht mehr. Der Begriff Sp. — zweifellos in der von Herder und der Romantik erregten Epoche geboren, mit der Nibelungischen Liedertheorie (Lachmann, Zur Klage S. 290, Müllenhoff, Zur Geschichte der Nib. Not S. 11 ff.) eng verknüpft, doch zu rechter Auswirkung erst in der Butzenscheibenromantik gekommen — ist in seinem gewöhnlichen Sinne heute so bedenklich geworden wie etwa sein Schwesterbegriff Vagantendichtung (s. d.). Äl-

teré Arbeiten wie die von Zappert deuten nur erst sehr bescheiden eine poetische Rolle des Spielmanns an, Gervinus hielt ihn vom Geschäft des Dichtens weislich fern. Erst eine so unkritische Abhandlung wie die von Vogt oder Werke, in der Einbeziehung so maß- und grenzenlos wie das von Piper, die einschlägigen Bemerkungen Scherers und die neueren Ausgaben der sog. Spielmannsepen scheinen die feste Einbürgerung des Begriffs bewirkt zu haben; Wilhelm Hertz und Moriz Heyne, früher schon Uhland, besonders nach seinen altfranzösischen Studien, haben in der gleichen Richtung gewirkt. Dabei wird der Begriff Sp. in seinem Inhalt weder beweisbarer noch auch wahrscheinlicher dadurch, daß man, wie es immer wieder versucht wird, vagierende Kleriker massenhaft in die Schar der *mimi*, *scurrae*, *ioculatores* einströmen läßt, oder dadurch, daß man gar die Überreste des germanischen „Volksängers“, womit man den Hofdichter der Völkerwanderungszeit meint, in sie herabsinken läßt, um den Begriff des edleren Spielmanns, des Spielmanns von der höheren Art zu gewinnen. Daß eine Vermischung des vornehmen, freien, wehrhaften Hofdichters, der selbst ein Mitglied der Kriegerkaste war, mit den Mimen ernsthaft nicht in Frage kommt, dürfen wir aus der ungeheuer ablehnenden Geste der nordischen Königsskalden schließen, die verletzt und empört waren, als die Mimen an den nordischen Königshöfen erschienen. Die Schlußstrophe von Thorbjörn Hornklofis Rabenlied enthält den ersten Beleg, weitere aus dem 12. Jh. bei Olrik. Man wird sich die von Priscus erlebte Begegnung der gotischen Hofdichter mit den Narren in Attilas Halle (Corp. script. hist. Byzant. I 225, 1) und vielleicht auch ihr Zusammentreffen am Hofe des westgot. Theodorich II. (Sid. Apoll. Ep. I, 2 MG. Auct. antiqu. VIII S. 4; ähnliches Carm. I, 2 S. 230 von den Burgunden) nicht anders zu denken haben. Es läßt sich im Norden beobachten, wie jahrhundertlang das fahrende Gesindel keinerlei Mischung mit dem eingeborenen Hofdichtertum eingeht.

Im folgenden soll versucht werden, mit den gegebenen Größen auszukommen und keine unbekannte einzustellen, solange das nicht nötig ist. Im Sachsen-spiegel (Homeyer I Art. 38, § 1) wird das Wort *spelluode* glossiert mit *phifer*, *puker*, *videler*, *singer*, *springer* und *koukeler*, *lezer*, *scherer*, *beder* und *alle gerende lute und herolde und schreyer*. Skop, die alte wgerm. Bezeichnung des alten Hofdichters, kommt, solange das Wort noch lebt, so wenig für den Spielmann jemals zur Verwendung, wie etwa *spilman* als Glosse zu *poeta* oder identisch mit *tihtare* erscheint. Asprian heißt der *risen spileman* (Rother 2170) nicht etwa einer dichterischen Funktion zuliebe, sondern weil er Akrobatentücken ausübt; wird die Tätigkeit eines Spielmanns genauer beschrieben (sei es bei Morolf oder Isung oder sei es im 'Tristan' oder bei Jansen Enikel, s. § 2), so ist von dichterischer Funktion dabei nicht die Rede. Lesen, Singen, Sprechen von übernommenen Dichtungen anderer läßt sich für die Spielleute gelegentlich eher wahrscheinlich machen; aber ihre Hauptfunktion sind Instrumentalmusik, Tanz und Akrobatentum, und so haben sie denn mit der Literaturgeschichte wenig genug zu tun. Wie das 18. Jh. an Bardendichtung geglaubt hat, ähnlich das 19. an Spielmannsdichtung.

G. Zappert *Joculatores*, Münchner SB. XIII (1854) S. 150—161. K. Müllenhoff *Zur Gesch. d. Nibel. Not* 1855 S. 11 ff. W. Scherer *Gesch. d. d. Dichtung im 11. u. 12. Jhd.* (QF. 12) 1875 S. 11 ff. Fr. Vogt *Leben u. Dichten d. d. Spielleute im MA.* 1876. Stosch *Der Hofdienst der Spielleute im deutschen MA.* Diss. Berlin 1881. P. Piper *Die Spielmannsdichtung* 2 Bde 1887 (Kürschners Deutsche National-literatur). W. Hertz *Spielmannsbuch* 2 1900 S. 315 ff. M. Heyne *Altdeutsch-lat. Spielmannsgedichte des 10. Jhs.* 1900 S. VII ff. A. Schönbach Wiener SB. CXLII (1900) S. 56—89. A. Olrik *Middelalderens vandrende spillemænd i Norden og deres visesang*, Opuscula philologica, Mindre Afhandling udg. af det phil.-hist. Samfund 1887 S. 74 ff. E. Faral *Les Jongleurs en France au moyen-âge* 1910. A. Brandl *Spielmannsverhältnisse in frühmittelengl. Zeit.* Berliner SB. XLI (1910) S. 873—892, doch vgl. den Artikel *Minstrel* von Bradley 1908 im Oxford Wörterbuch, worauf mich Fr. Ranke brieflich verweist: der „gehobene“

Spielmann in England stammt erst von Walter Scott und sonstigen „Romantikern“. — Zum ganzen: S. Reinicke *Über die Träger der sog. Spielmannsepen*. Diss. Frankfurt 1923 (ungedruckt); H. Naumann *Versuch einer Einschränkung des romant. Begriffs Sp.*, Deutsche Vjschr. f. Litw. u. Geistesgesch. II (1924) S. 777 ff.

§ 2. Selbst bei den sog. kleineren Spielmannsdenkmälern liegt die wahre Sachlage für den Spielmann äußerst ungünstig. Die gelegentliche Verknüpfung von *joculatores* mit Anekdoten (die Uodalrichverse beim Monachus Sti. Galli I, 13 : MGS. II, 736; Karl und der lombardische Spielmann aus dem Chronicon Novaliciense III 10, 14: MGS. VII 100; der kurze Mimenausruf auf die Fülle der Erschlagenen bei Heresburg, Widukind I, 23) und der frühe Versuch, die Erlustigungskünstler zu einem verächtlichen Requisit der Dichtung zu machen (*Modus Liebinc*), beweisen natürlich so wenig für ihre Verfasserschaft wie etwa ihre vielfache Verwendung in der mhd. Epik, denn diese Verwendung erstreckt sich ja auch auf die höfische Epik (Eneit, Erec, Guter Gerhart). Jener ätiologischen Sage der Novaleser Chronik, erfunden zur Namenserklärung der *Via Francorum* und des Gaues *Transcornati*, kann hier keine Zeugniskraft zugemessen werden. Das wesentlich Spielmännische liegt gar nicht in dem Verslein, der *cantiuncula*, sondern in dem Blasinstrument; dieses bedingt den Spielmann, der auch hier ein verräterischer, feiler, schlechter, ehrloser Geselle ist wie seine Genossen im *Modus Liebinc*. In der *'Vita Arnoldi'* (Acta Sanctorum Jul. IV, 449) findet diese oberitalienische Sage des 10. u. 11. Jhs. eine Parallele in der Geschichte von dem Spielmann, der sich von Karl einen Wald erbittet, aber über ihre Zusammenhänge überhaupt wird man leider erst in jenen beneidenswerten Zeiten klar sehen, wo man auch zu den 'Deutschen Sagen' einen „Bolte und Polivka“ besitzt. Dies Werk wird dann vermutlich auch Aufschluß über die Herkunft des literarischen Motivs vom Spielmann in Dichtung und Sage bringen. Uns muß hier genügen, daß von früh an seine Verwendung verächtlichen

Sinnes geschieht, wodurch sich seine Urheberrolle ausschließt. Diese despektierende Behandlung nimmt in der sog. Spielmannsepik zu, und nur in der großen höfischen Epik mildert sie sich wie alle leidenschaftliche Stellungnahme überhaupt. Freigebigkeit gegen das fahrende Volk gehört dann zu den epischen Formeln höfischer Festbeschreibung. Hier spielt natürlich unter allen ihren Künsten die Musik die Hauptrolle, über deren Wirkung man etwa Wigalois ed. Pfeiffer 217, 11 ff., Enikel Fürstenbuch V. 211 ff. vergleiche; was Enikel hier reichlich unklar und romanhaft von einem Botenauftrag des markgräflichen Spielmanns an den Kaiser nach Rom erzählt, wird niemand wörtlich nehmen. Es erinnert an die großen Staats- und Botenaufträge der hunnischen Spielleute im Nibelungenlied und wird gleichfalls ein literarisches Motiv sein, dessen Herkunft zu ermitteln wäre.

Es ist in der Novaleser Chronik wohl gemerkt kein Lied etwa, keine Ballade, kein Epos, was dem *joculator ex Langobardorum gente* zugetraut wird, sondern ein kurzes lat. überliefertes Verslein, über dessen etwaige germanische Urform trotz einigen Versuchen (ZfdA. XXXVII, 127; Kögel Itgesch. II, 222 ff.) nichts auszumachen ist, und das vielleicht den Mittelateiner mehr angeht als den Germanisten. Es wird damit aber dem Spielmann als solchem keine besondere dichterische Leistung zugetraut, die ihn etwa zum Spielmann machte, denn dies besorgt sein Blasinstrument, und ähnlich liegen die Dinge in den Uodalrich- und Heresburganekdoten. Daß es sich in ersterer um eine Improvisation des Spielmanns handle, ist keineswegs gesagt. Angenommen, die Geschichte beruhe überhaupt auf Wahrheit und sei nicht etwa ein Motiv aus der Antike, wo sich ähnliches findet, so könnte es sich mit Vers und Mahnung um bestellte Arbeit handeln, und man müßte dann nach dem Verfasser hinter den Kulissen suchen. Und es ist wohl auch bei den gelegentlichen Nachrichten über eine politische Verwendung des Spielmanns und über seine Verwendung im

privaten Zank keine Frage, daß die wirklichen, natürlich anonym bleiben wollen den Verfasser in beteiligteren, interessierteren Kreisen zu suchen sind, und daß diese sich jener nur als Instrumente und Organe bedienten. Die alte Ansicht über die Beteiligung von Mimen an den hohen Kunstprodukten der Cambridger Hs., die den *Modus Liebinc* enthält, kann wohl nun als endgültig erledigt betrachtet werden; selbst der Name Vaganten ist in diesem Zusammenhang kaum aufrechtzuerhalten. Hat der vielzitierte *iocator* des Amarcus wirklich seinem *dominus* jene drei latein. Lieder aus der Cambridger Hs. vorgetragen, so war seine Tätigkeit jedenfalls eine rein reproduzierende. Weder er selbst noch sein Zaungastpublikum, höchstens der *dominus*, hat den latein. Text verstanden. Die Melodie war für sie alle das Wesentliche; aber auch die rührt natürlich nicht von dem *iocator* her. Mit welcher Skrupellosigkeit zuweilen für die Einbürgerung der Vorstellung vom literarischen Spielmann gesorgt worden ist, mag in diesem Zusammenhang der *Modus Ottinc* zeigen, dessen Verse auf Otto III.: *inter triumphos, bella, pacem semper suos pauperes respexerat, inde pauperum pater fertur* Winterfeld (oder Reich?) so übersetzt hat: „war er in Siegen, Krieg und Frieden allzeit hold dem armen Volk der Fahrenden (!), heißt ein Vater drum aller Armen“, womit die rein religiös-ethische Angelegenheit so willkürlich wie sinnwidrig wie unlogisch auf ein gänzlich falsches Gleis verschoben war.

Der für uns verlorenen, von Ekkehard IV. mit stereotyper Wendung (*concinatur et canitur*) bezeugten Lieder auf den Kammerboten Adalbert von Babenberg (*Casus Sti. Galli* c. 11), auf Churzibold (ebd. c. 50), auf Ulrich von Augsburg (ebd. c. 60) geschieht Erwähnung ohne jeden Bezug auf den Spielmann, desgleichen der *vulgares cantilenae* auf Erbos Wisentjagd (Ekkehard von Aura MGS. VI 65) und auf Benno II. von Osnabrück (Norbert '*Vita Bennonis*' MGS. XII 63). Auch der in solchem Zusammenhang viel benützte Beginn des Annoliedes kennt den Spielmann weder als Dichter noch

als privilegierten Träger der zitierten Heldenlieder. Der schöne, an MF. 3, 7 (*ware diu werlt alle mîn* Carm. Bur. 108 a) geknüpft Roman vom Spielmann, der seine Augen zur schlimmen Königin Alienor erhob, ist längst zerstört, sei es nun, daß man mit Singer PBB. 44, 427 bei der ursprünglichen Lesart des Liedchen verbleibt und unter dem *chunich von Engellant* Christus versteht, angerufen von der minnenden Seele, sei es, daß man mit Palgen PBB. 46, 301 Übersetzung aus einem im altfranz. Roman '*Joufrois*' enthaltenen Liede des Troubadours Wilhelm von Aquitanien annimmt. Indessen hat Palgens Ansicht, die die ursprüngliche Lesart nicht beachtet, mancherlei gegen sich (vgl. O. Schumann GRM. XIV [1925] S. 424 Anm. 2), und wenn man schon Loslösung aus einem epischen Komplex annehmen will, so läge es m. E. näher, bei dem *chunich von Engellant* an Oswald zu denken, jene Verse aus dem Munde der Königstochter Spange zu verstehen (vgl. etwa Münchner Oswald V. 2059, 2421 ff., 2598) und die Strophe als ein Relikt der verlorenen, aber sicherlich im 12. Jh. vorhanden gewesen moroldstrophischen Oswaldlegende zu nehmen.

Manchmal werden uns die Autoren spielmännischen Repertoires ausdrücklich angeben. Sie sitzen dann in völlig anderen Kreisen. Den *niwen reien*, den Ramwolt, ein Meister aus König Manfreds Kapelle, mit seinen *videlæren videln* soll, hat, wie Ottokar V. 689 ausdrücklich versichert, der *gråve kemerlinc* gemacht, d. i. Graf Manfred Maletta, von dem Salimbene sagt: *optimus et perfectus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis et in sonandis instrumentis non creditur habere parem in mundo*. Damit vergleicht sich das Zeugnis der Limburger Chronik zum Jahre 1374: *alle meister, piſer unde andere spellude furten den sang unde gedichte* in bezug auf Lieder, deren Dichter der Barfüßermönch vom Maine, also ein Geistlicher, war. Solche Stellen zwingen zu äußerstem Mißtrauen an der schöpferischen Tätigkeit der Spielleute auch in der Liederpoesie. Französisches Quellenmaterial erweist deutlich, daß der

Spielmann beim ritterlichen Dichter betreten geht und nur die Funktion des Verbreiters hat. Worauf es ihm ankommt, wird in erster Linie das Musikalische sein. An des Talers Kreaturen Heinzlin und Kuenzlin, an Rumzlints *singerlin* sei hier erinnert. Auch als Volkslieddichter kommen sie nicht in Betracht, höchstens als gelegentliche Träger, besser als musikalische Begleiter der Leute, die die Volkslieder singen. Der Wohldorfer Spielmann des 18. Jhs., von dem O. Beneke in seinen 'Unehrliehen Leuten' berichtet, war schlechtweg ein Musikant und keinesfalls der Verfasser jener Lieder, die er zufällig wußte; vgl. auch die Notiz bei Alpers Nd. Jb. XXXVIII (1912) S. 24. Jener blinde Pfaffensohn aus dem Rostocker Liederbuch, Instrumentalist und Spottlieddichter zugleich, ist eine ganz exzeptionelle Erscheinung und unmöglich mit dem Begriff Spielmann zu fassen. Des Spielmanns Rolle als Vorsänger beim Tanz kommt kaum in Betracht; er war auch hier nur der Musikant, der aufzupfeifen hatte; Text und Refrain verteilten sich auf die tanzende Gesellschaft selbst. Für den Norden hat Axel Olrik (s. o. § 1) den Spielleuten jede Bedeutung für die Tanzlieddichtung und jede Beziehung zum Volkslied abgesprochen; es fehlt im Norden jeder Beweis überhaupt, daß der Spielmann sang, nicht nur dafür, daß er der Dichter der Lieder war, die er höchstens begleitete. Des Schenken Ulrich von Winterstetten Lieder singt man als Volkslieder Tag und Nacht in der Gasse (HMS. I, 151 a), ohne daß ein spielmännisches Medium dabei in Betracht käme. Aber so völlig wie für den Norden wird sich Gesang und Liedertextvortrag der Spielleute im Süden nicht abstreiten lassen. *Singere*, die vor den *vürsten vil hovelicher maere* singen, werden gelegentlich erwähnt (Laurin ed. Holz 1031; Ottokar 70004); sie erscheinen nicht als die Dichter oder Nachdichter, sondern nur als die Instrumente, die ohne schriftliche Aufzeichnung, *sunder breve*, auswendig gelernten Dingen anderer Leute über Minne und Liebe dienen, wie jene Heinzlin und Kuenzlin, oder auch Aben-

teuern und Dingen, die in alten Jahren geschehen waren (Morant und Galie 5146 ff.). Von den wenigen französischen und englischen Zeugnissen, die dem *joculator* das *cantare* von *lascivae cantilenae*, auch von *gesta principum* und *vitae sanctorum* zugestehen, steht das Poenitientiale des Subdekans von Salisbury Thomas de Cabham († 1327) obenan (Faral S. 67 Anm. 1). Aber es handelt sich nur um das Singen von Liedern, über deren Verfasserschaft nichts gesagt worden ist. Wo man die Dichter liedmäßiger *vitae sanctorum* zu suchen hat, dürfte nicht zweifelhaft sein. Was Tantris als Spielmann Isote lehrt (Tristan 8004 ff., 8058 ff.), sind in dichterischer Veredlung die Künste der höfischen Gesellschaft selbst; als Tantris seine Spielmannskünste selber aufzählt (7563 ff.), drückt er sich fast genau so ohne Beziehung auf Literarisches aus wie etwa der Spielmann Isung bei Osantrix in der Thidrekssaga. Morolf als Spielmann erfüllt bei all seinen musischen Künsten niemals eine literarische Funktion, obwohl dazu Gelegenheit, ja Notwendigkeit genug bestanden hätte.

Ehrismann I S. 86—95. Kögel I, 2 S. 220—243. H. Brinkmann *Die Vaganten*, Neophilologus IX (1925) S. 208 ff. K. Strecker *Carmina Cantabrigiensia* 1926, Einleitung. O. Beneke Von unehrliehen Leuten² 1889 S. 24—79.

§ 3. Neben dem bloß reproduzierenden Singen und Lesen ist das *wolsprechen* für den Spielmann gelegentlich bezeugt, man darf dazu wohl als Objekt und Zweck aus Thomas de Cabham ergänzen: *opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis*. Das bezieht sich auf geschickt und passend angebrachte Lob- und Scheltgesprüche, Schmeicheleien, bezahlte Ehrerweisungen und Reklamen (*quot. für ere nemen*), Witzworte und kurze pointierte Schwänke und hängt mit der erbten mimischen Funktion zusammen. Ein frühes Zeugnis dieser Art vom Hofe Ludwigs des Frommen gibt der Monachus Sti. Galli II, 21; aber schon das Zeugnis des Apollinaris Sidonius vom Hofe des westgot. Theodorich (s. o. § 1) sowie das bekannte Priscuszeugnis von Attilas Hofnarr Zerkon (s. o. § 1) gehören hierher und

zeigen den Zusammenhang mit der Antike. Aber wie derlei mit Literatur nichts zu tun hat, so muß man auch die Spruchdichtung davon trennen. Herger, Spervogel und ihresgleichen darf man so wenig wie etwa die eddischen Spruchdichter unter den Spielleuten suchen. Der heilige Ernst, die tiefe schöne Religiosität und die christliche Propaganda, die „Empfehlung des regen Kirchenbesuchs“, die „konservativ bäurische Gesinnung“, der „ländliche Erdgeruch“ (Roethe in der ADB.) der Hergerstrophen weisen auf solidere Kreise hin. Man hat an Ministeriale zu denken, jüngere Söhne des niederen Landadels oder aus bäuerlichen Kreisen, die bei weltlichen oder geistlichen Herren, bei geistlichen Stiftern Hofdienst suchen, ihre Mäzene öfters wechseln und im Dienste, über den sie theoretisieren, den rechten Augenblick versäumen, bis es zu *lêhen und eigen*, zu *hûs, bû, eigen gemach, gewisser herberge* für sie und ihre Söhne zu spät ist, Vorläufer Walthers und Hartmanns, mit denen sie vieles verbindet. Spervogel wird unter den *stolzen helden* zu suchen sein, die er apostrophiert, und mit denen er sich durch ein *wir* verbindet, unter jenen Ministerialen, die, vermittelnd zwischen Großbauerntum und Adel, die Heldensage, die Herger zitiert, übernehmen, um sie dann zu neuen moderneren Formen zu bringen. Unbefangener Betrachtung ergeben sich jedenfalls nicht die geringsten Anhaltspunkte für spielmännische Zugehörigkeit.

Will man auf die bürgerlichen Dichter der späteren Zeit, auf Leute wie Bruder Werner, den Marner, den Meißner, den Rumzlant, womöglich gar den Stricker oder den adeligen Reinmar von Zweter usw. den Namen „Fahrende“ anwenden, so müßte das in einem ganz besonderen Sinne geschehen, der diese gelehrten, weltlich und manchmal auch geistlich gebildeten Leute von der Zunft der Spielleute scheidet. Sie sind, an Höfen und sonst, seßhaft genug, solide Grundlagen literarischer Kultur wohl schätzend, und von den niedrigen Künsten jener Spaßmacher trennen und scheiden sie sich oft genug mit verächtlichen Worten selbst;

vgl. Rumzlant HMS. III 64 a, Meister Kelin HMS. III 22 a, den Unverzagten HMS. III 46 a, Meister Gervelin HMS. III 36 a, den Kanzler HMS. II 390 a. Die Opposition der adeligen Minnesinger (Burdach S. 131) richtet sich nicht gegen sie als Spielleute oder Fahrende, sondern gegen sie als Bürgerliche, Nichtadelige. Sie sind nicht mehr Ritter oder Geistliche im Hauptberuf, wie die Dichter bisher, sie müssen von ihrer Dichtung leben, aber sie sind in keinem andern Sinne Fahrende als etwa Dichter aus neueren Zeiten auch, die sich auf Rezitationsreisen begeben oder gelegentlich die Mäzene wechseln, auf deren Gunst und Gaben sie angewiesen sind. Zum Teil imitieren sie geradezu das unstete Wanderleben jüngerer dichtender Söhne des Adels, wie sie die Kunst der Adeligen und ritterlichen Ministerialen imitieren. Aber niemand wird heute mehr anders als nur noch ganz metaphorisch *hern* (Renner 1187, Parz. 297, 24) Walther v. d. Vogelweide unter die Fahrenden im Sinne von Spielleuten rechnen. Wallners ungeheuerlicher Versuch, Walther zu einem Spielmann zu machen, war eine der extremsten Nachwirkungen der den Spielmann romanhaft verklärenden Butzenscheibenromantik; wem nicht, auch ohne Kluckhohns Bemühungen, Walthers ritterliche Abkunft selbstverständlich ist, dem ist nicht zu helfen.

Jene bürgerlichen Dichter stehen sozial mitten inne zwischen den adeligen und den spielmännischen Fahrenden und Gehrenden. Und nur so erklärt sich, daß der Stricker spielerisch sagen kann, ein Pferd und ein altes Kleid, die gewöhnliche Spielmanns *m i e t e*, stünden ihm besser an als adeliger Minnesang: *ditz ist eine schoene maere daz ouch nu der Strickaere die vrouwen wil bekennen. ern solde si niht nennen an sinen maeren, waere er wis. sin leben und vrouwen pris diu sint einander unbekant. ein phert unde alt gewant diu stüenden baz in sinem lobe* (ZfdA. VII 478 V. 137). Natürlich ist dies Motiv nicht wörtlich zu nehmen; der Dichter würde sich in Wahrheit dafür bedankt haben, unter jenes recht- und ehrlose Gesindel gerechnet zu werden.

Das Spielmännische ist in solchen Versen nur ein dichterisches Motiv; im wesentlichen spiegelt sich in ihnen die Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum.

Scherer *Deutsche Studien* I. Piper a. a. O. I 315 ff. Fr. Vogt *Gesch. d. mhd. Lit.* 1922 S. 156 ff. H. Schneider *Helden-, Geistlichen-, Ritterdichtung* S. 411 ff., 440 ff., 446 ff. K. Burdach *Reinmar u. Walther* S. 131 ff. A. Wallner *Herrn u. Spielleute im Heidelberger Liedercodex*, PBB. XXXIII (1908) S. 438 ff. P. Kluckhohn *Ministerialität und Ritterdichtung*, ZfdA. LII (1910) S. 135 ff., zu Walther S. 156 ff.

§ 4. Auch für das Fortleben der Helden dichtung zwischen Hildebrandslied und Nibelungenepik, also für jene endreimenden strophischen epischen Lieder, die wir doch wohl als Vorstufe der zu postulierenden ritterlichen „Ballade“ und sodann der Volksballade (s. d.) annehmen müssen, und die der großen Epik ihre Stoffe liefern, benötigt man eines wandernden professionellen Sängers nicht; weder in schöpferischer Funktion benötigt man ihn, noch auch sind wir anzunehmen gezwungen, daß er als alleiniger Vermittler und Verbreiter in Betracht kommt. Eine höhere Spielmannsart, die das heimische Gut schöpferisch der Nation, welche es sonst verloren hätte, rettete und erhielt, irgendwie mit historischen Belegen aus dem Skop abzuleiten, ist bisher nicht gelungen. Aber die wirklichen Träger des jüngeren Heldenlieds, stammend aus vornehmeren und gebildeteren Kreisen, sind uns immerhin nicht ganz unbezeugt. Hier vor allem ist der Versuch, mit den gegebenen Größen auszukommen, notwendig.

Jener *genere Saxo arte cantor* des Saxo Grammaticus (ed. Holder S. 427) und der Vita Kanuti (Script. rer. dan. IV 244; vgl. ZfdA. XII 337 f.), Siward mit Namen, 1131 genannt, mit *puer* als Knappe bezeichnet, ist sowenig wie der *cantor Germanicus* König Waldemars anno 1157 (Saxo ed. Holder S. 490), der die Flucht Königs Svends im Liede schimpflich behandelt, ein Spielmann, ein Sänger von Gewerbe, sondern ein seßhafter Gefolgsmann seines Fürsten, ein großer Herr,

„der als solcher auch eine Brünne trägt“ (A. Olrik). Die Bezeichnung *cantor* ist die gleiche, die auch *Waltherus de Vogelweide* in Wolfers von Passau Reiserechnungen (ed. Zingerle S. 14) zur Unterscheidung von den *mimi* und *joculatores* führt (ZfdA. LII 157). Dieser sächsische Sänger ist kein südländischer Gaukler, sondern ein vornehmer Hofdichter, ein erwünschtes Zeugnis dafür, daß es noch immer wohlangesehene deutsche Dichter kurzer Heldenlieder gab. Es mögen Leute wie Herger und Spervogel gewesen sein (s. o. § 3), dichtende Ministerialen adeliger oder großbäuerlicher Herkunft im Herrendienst, und aus ihrer hier bezeugten persönlichen Verbindung mit dem dänischen Hofe erklärt sich am besten die Rolle König Fruotes usw. in der deutschen weltlichen Dichtung. Dieser deutsche ritterliche Sänger Siward bildet ein greifbares Zeugnis, an das man sich halten darf; Führer von Musikantenbanden wie Otlohs Vollarc (MGS. XI Vision 23) stehen weit von ihm ab. Sein kurzes, der Vita Kanuti zufolge dreimal hintereinander gesungenes *speciosissimum carmen* hat man sich sicherlich schon einer „Ballade“ sehr nahe verwandt zu denken; es behandelte einen alten Stoff der Heldensage: *notissimam Grimildae erga fratres perfidiam*. Hier also ist einer der vielgesuchten Träger der alten Stoffe, die in den neuen Formen weiterleben; hier können wir eine wenigstens ungefähre Vorstellung von jenen gesuchten Zwischengliedern gewinnen, und es kann weder von Spielmann noch von Zunft dabei die Rede sein.

Im skandinavischen Norden, wo die Ballade gleichfalls die Erbin des alten Heldenliedes ist, spielen sich die Dinge für Riddarvisor und Kämpavisor vollkommen klar ohne Zunft und Spielmann ab. Die Färöer bewahren diese instruktiven Zustände bekanntlich bis auf den heutigen Tag. Aber man darf fernerhin auch an die sehr ähnlich gelagerten russischen Verhältnisse erinnern, wo gleichfalls in den entferntesten Räumen des Nordens der großrussische Bauer selber Träger und Bewahrer der sog. Bylinendichtung gewor-

den ist, die er nicht geschaffen hat. Auch hier lebt die Heldendichtung bis auf den heutigen Tag ohne besonderen zünftigen und berufsmäßigen Sängerstand in Einzelledern weiter. Entstanden aber war sie auch hier Jahrhunderte zuvor an den Höfen von Kijew, Nowgorod, Moskau, wo ihre Stoffe spielen. Die fahrenden Skomorochen aber bilden höchstens neben Kaufleuten und Pilgern eine ganz unwesentliche Vermittlerrolle. Wie allzeit und überall in der Welt und in der menschlichen Kulturgeschichte das wandernde berufsmäßige Künstlertum wirklich ausgesehen hat, wenn die romantischen Schleier fallen, sozial, moralisch, künstlerisch ungemein tiefstehend, mißachtet, zur Hefe und zum Abschaum der Menschheit gehörig, lehrt jetzt die Geschichte des musikalischen Zunftwesens zur Genüge. Sie rechtfertigt unsere Wendungen vom verächtlichen Pack, vom armseligen Gesindel, sie lehrt das musikalische Schwergewicht und die im wesentlichen völlige Beziehungslosigkeit zur Heldendichtung, und sie zeigt, daß die mittelalterliche Beurteilung im Abendland sich keineswegs nur aus der geistlichen Perspektive erklärt.

Adel und Großbauerntum, die Kreise, welche dann die Ministerialen stellen, dürfen wir auch für die deutsche hier in Betracht kommende Entwicklung in erster Linie in Anspruch nehmen. Natürlich kann es sich im wesentlichen nur um Landschaften mit gutem, wohlhabendem, nicht unterdrücktem Bauerntum handeln, wo Bauernvolk nicht Unterschicht ist. Skandinavien, die russische Onegalandschaft, Niederdeutschland sind Beispiele dafür, und in Oberdeutschland erfüllte diese Bedingung besonders das Bayrisch-Österreichische, also jene Landschaft, aus der ja in der Tat dann die Heldendichtung neu aufbricht, in der sie also am intensivsten weiter gelebt hat. Von einem Herabsinken zur tiefsten Unterschicht braucht nicht die Rede zu sein; an den vielfach herbeigebrachten Zeugnissen zur Heldensage aus der Personennamengebung ersehen wir übrigens, in welchen nichtzünftigen Kreisen be-

sonders innige Beziehungen zur Heldensage bestanden. In solchen Kreisen des Großbauerntums und des Adels muß nun auch von begabten Einzelnen, von wirklichen Dichtern, die Modernisierung und Umsetzung in die Endreimpoesie vollzogen worden sein. In diesen Kreisen aus denen jener Siward stammt, wird zum Beispiel das Lied von Hamdir und Ermenrich zum Lied von Ermenrichs Tod, ist die sog. spielmännische Form des Walthariliedes entstanden, die in des Epikers Hände kam. Dieselben Leute, die dann in Norwegen die Thrymskvida in die Torsvise umsetzen, und die die Kämpavisor dichten, keine spielmännische Zunft, müssen wir uns auch im Süden an der Arbeit denken, wo die Umsetzung freilich Göttermären nicht mehr betraf. Man darf nicht an Unterschichten denken, so wenig wie etwa an Massen, denen schöpferische Tätigkeit in der neuen Form nicht zuzutrauen wäre, sondern an privilegierte Schichten und Einzelne. Gewiß muß auch die kleinste Sache gute Erzähler haben, wenn sie nicht zugrunde gehen soll; gewiß konnten sich die Heldenlieder auch in der neuen Form nicht erhalten ohne gute und wirksame Vortragende. Aber nirgends steht, daß dies zünftige, berufsmäßige wandernde Leute, daß dies im wesentlichen Spielleute waren. Die Gesellschaft war es selbst, d. h. einzelne ihrer Mitglieder, besonders Kunstbegabte und Stoffvertraute, die es natürlich immer gegeben hat, keine wandernden Künstler von Profession. Mit welchem Recht schätzen wir die deutsche Oberschicht der Zwischenzeit so niedrig ein, daß wir ihr nicht einmal das zutrauen, was die skandinavische, die russische Großbauernschaft kann?

Zeugnisse wie das Konrads von Würzburg: *alsus kan ich liren, sprach einer der von Eggen sanc* oder das des Marners in: *sing ich den liuten miniu liet* usw., worin er übrigens ein von ihm durchaus verächtlich abgelehntes Repertoire angibt, können keine Belege für spielmännische Verfasserschaft oder auch nur für ihre privilegierte Trägerschaft sein. Sie beweisen nichts als die Beliebtheit der

Stoffe im Publikum, dessen Verlangen danach und ihre Verbreitung in Liedform, in der sie uns in Deutschland doch nicht erhalten sind, weil jetzt das Epos die literarisch geweihte, moderne Form war. Wir erschließen ihre Existenz aber auch daraus, daß auch sie wiederum, wie einst ihre stabreimenden Ahnen, nach dem Norden gelangt sind. Aber nicht Spieleute, sondern vermutlich hanseatische Kaufleute, deutsche Männer aus Soest, Münster, Bremen haben als Quellenträger der Thidrekssaga, wie sie dankenswerterweise selbst verrät (Prologus und cap. 394, vgl. cap. 258, 320, 352, 389, 393, 415, 433, 438), die „Lieder, womit man vornehme Männer unterhalten soll, und die in alter Zeit, gleich nach den Begebenheiten, gedichtet wurden“, in Skandinavien importiert. Es waren dieselben Leute, die um dieselbe Zeit deutsche Brynhildlieder nach Nowgorod trugen, wo sie im russischen Märchen ihren Niederschlag fanden (Heusler, Braunefestschrift S. 64 ff.; Löwis of Meinar *Brynhildsage in Rußland* S. 75 ff.); und so wenig wie in Skandinavien werden auch in Rußland nur Spieleute bereit gestanden haben, sie aufzunehmen. Dem Marner aber, so bürgerlich wie jene Hanseaten und ebenso wenig spielmännisch-zünftig wie sie, waren doch solche Lieder nicht originell, nicht gelehrt und gebildet genug für sein Repertoire. Er verachtet sie und sammelt doch zugleich — ein früher Nicolai — wenigstens ihre Titel.

Der unzweideutigen Auffassung der 'Klage' zufolge funktioniert der Spielmann Swemmel für Bischof Pilgrim von Passau weder als Dichter noch als Liedeträger, sondern lediglich, nebst *manec andern man*, als Nachrichtenüberbringer und Augenzeuge der großen Begebnisse (dies gegen Zapperts vielfach übernommene Darstellung in den Wiener SB. XIII 1854, S. 160). Horand in der 'Kudrun' ist, wie sein alter Name schon verrät, ein jetzt zum Minnesinger modernisierter Skop, in der hohen Gefolgsmannstellung jenes Siward. Volker mag auf einer älteren Stufe ein Musikant, ein

videlare, ein richtiger Spielmann gewesen sein, wie es Werbel und Swemmel auf der Gegenseite noch sind, Konzession an jenes obenerwähnte literarische Spielmannsmotiv, Konterfei vielleicht eines wirklichen Vorbilds *Folkirus jocular* (AfdA. XXXIV 120); aber der Dichter der jüngeren Stufe bemüht sich jedenfalls ängstlich, ihn nicht mehr als richtigen Spielmann erscheinen zu lassen, sondern er erhöht ihn gleichfalls zum Lehnsherrn und Minnesinger und läßt ihm die alte Bezeichnung Spielmann lediglich als Beinamen zu besonderer Wirkung, nicht ohne uns vor Mißdeutung ausdrücklich zu warnen (B 1477; vgl. Klage 695 ff.).

„Es steht nicht fest, ob die (zu erschließenden) Nibelungenlieder von Rittern herrühren oder von Spieleuten“, sagt Scherer ZfdA. XVI [1874] S. 579; wir lehnen die zweite Möglichkeit durchaus ab, aber wir haben nicht das Recht, eine dritte, den Kleriker, hier völlig auszuschalten. Kleriker ist ein Begriff, den man nicht zu eng fassen darf, und der scheinbar sehr Widerspruchsvolles umschließt. Der *Modus Uttinc*, Werk eines Geistlichen, ist dennoch völlig ungeistlich gehalten. Man darf nicht vergessen, daß die Kleriker nicht nur die eigentlichen Erben der Antike und die Beherrscher der antiken Weltsprache, auch die Erben des Geistes der Antike in vielen seiner Auswirkungen waren, sondern daß sie auch die Erben jenes Platzes sind, den der Skop an den ehemals heidnischen Fürstenhöfen gehabt hat. Kaiser Karl hatte dem Monachus Sti. Galli I, 33 zufolge einen Geistlichen um sich, der ihn sowohl mit kirchlichem wie heiterem Gesang und mit der Erfindung neuer Gedichte und Melodien erfreute. Die Kleriker waren eben die wesentlichsten Verwalter aller geistig-künstlerischen Güter, welcher Art sie auch immer waren. Man kann die bislang in solchem Zusammenhang immer negativen Sinnes verwendeten Zeugnisse auch in positivem Sinne verwenden. Wenn wir bedenken, daß Adel und Klerus sozial und im Blute aufs engste miteinander zusammenhängen — *ortus ex mili-*

tibus nennt sich im 4. Gedichte der Archipoeta stolz —, so erklärt sich die Herkunft des 'Waltharius' wie des 'Ruodlieb' aus klerikalen Kreisen auch ohne eine mimische Vermittlung. Alcuins erzürnte Hiniellusfrage im Brief nach Lindisfarne (Ep. 124 S. 183, anno 797) zeigt ebenso wie später des Abts Gervardus listiger Predigtanfang vor den einnickenden Mönchen: *Rex quidam fuit qui Artus vocabatur* (Caesarius von Heisterbach Dial. 1, 205), wieviel Interesse für diese Stoffe in Wirklichkeit auch bei den Klerikern bestand. Man erinnere sich, daß zwei Mönche die Retter des Hildebrandliedes sind, an einen Mann wie den Bischof Gunther von Bamberg, von dem es heißt: *semper ille Attilam, semper Amalungum et caetera id genus portentia tractat* (ZfdA. XII 311), an den Typ des Bischofs Pilgrim von Passau, wie ihn die 'Klage' festhält, an die Bitte Bertholds von Andechs an den Abt Rupert von Tegernsee, ihm das *libellum teutonicum de herzogon Ernesten* zu senden (Pez. Thes. VI, 2 S. 13), an das Interesse Widukinds von Corvey, Eckehards von Aura (W. Grimm, Heldensage Nr. 23), des Metellus von Tegernsee (ebd. Nr. 31), des Pfaffen Lamprecht (Alexander V. 1321 ff.), des Abts Albert von Stade (W. Grimm Nr. 59 b) für die Heldensage. Solche Zeugnisse lassen sich beliebig vermehren. Fast scheinen die strengerer Geister wie Alcuin (s. o.), Thegan (c. 19), Walahfried ('*De imagine Thetrici*') die Ausnahme und die Minderheit gewesen zu sein. Geistliche wie jener Abt Nikolaus, der nach der Gnitatheide fahndet (W. Grimm Nr. 27), scheinen keineswegs eine ausschließlich altnordische Erscheinung zu sein. Man darf es nicht mehr unwahrscheinlich finden, daß in ihren Kreisen nicht nur die *Vitae sanctorum*, sondern auch die *gesta principum* des Thomas Cabham (s. o. § 2) ihre Verfasser finden können. Wenn die '*Vita Machtildis antiquior*' (MGS. IV 294) erzählt, die Königin wollte nach Heinrichs I. Tod keine *carmina saecularia* mehr hören, so ist mit keinem Worte dabei an Spielleute gedacht, höchst wahrscheinlich aber an solche Hofkleri-

ker, wie Karl einen um sich hatte (s. o.). Abaelard fragt entrüstet, *quid episcopi et religionis christianae doctores poetas non arcent* (Zappert, Wiener SB. XIII 156); den liederfreundlichen *dominus* des Amarcus mag man sich als einen Geistlichen denken. Die *cantilenae* auf Bischof Ulrich von Augsburg (Casus Sti. Galli c. 60), auf Benno II. von Osnabrück, Scholastikus zu Hildesheim (Norbert, MGS. XII 63), wird man sich von Standesgenossen gedichtet denken. Dem Dichter des Anneliedes fällt es nicht ein zu sagen, daß man die zu Eingang seines Werkes von ihm zitierten Heldenlieder von Spielleuten singen hörte; vermutlich störten ihn diese Lieder in erster Linie nur deshalb (s. Alcuin und Gervardus), weil er sie von seinesgleichen hören mußte. Aber der adelig-kriegerische Ton, der sein Gedicht durchweht, und der es jener Reihe von Gedichten geistlichen Ursprungs nähert, die durch die Namen Pippins Avarensieg, Schlacht bei Fontanetum, ahd. Ludwigslied, *Modus Uttinc*, Rolandslied, obd. Servatius bezeichnet wird, ist offenbar noch ein Echo des gleichen adelig-kriegerischen Tones jener Lieder, die es verdrängen will, und er verrät damit eine tiefinnerste Empfänglichkeit des deutschen Klerikers für diesen Ton.

R. Kögel *Litgesch.* I, 2 S. 195 f. R. Trautmann *Das russische Heldenlied*, Euphron XXVII (1926) S. 462 ff. R. Lach *Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens*, Wiener SB. CIXC (1925), Heft 3.

§ 5. Dem starken Einfluß, den S. Singer in seiner hübschen Novelle dem mittelalterlichen Variété auf den geistlichen Ruodliebichter einräumt, braucht man keineswegs in allen Punkten zu widersprechen. Erinnerung an eine der in bezug auf ihr Fortleben im Mittelalter allerdings sehr problematischen mimischen oder pantomimischen „Hypothesen“ hat vielleicht dem Tegernseer Mönch für seine realistische Ehebruchsgeschichte vorgeschwebt, auch vielleicht an andere der niedrigen Künste jener Spaßmacher, wie sie das Wachtelmaere, Morant und Galie V. 5146 ff., sehr verächtlich auch der Kanzler HMS. II 390 beschreibt. Aber

daß die Herübernahme epischen Stoffes aus Frankreich, wie sie nach Singer schon für den 'Ruodlieb' zutrifft (Gormont et Isembart), durch die Vermittlung von Spielleuten und nicht wie sonst immer auf gelehrt-literarischem Wege geschah, mußte erst noch bewiesen werden (s. auch § 6). — Daß Hrotsvith dramatischen Mimus, innerhalb oder außerhalb der Bühne, gekannt habe, ist völlig hypothetisch und unbeweisbar.

Irgendein Anteil der Spielleute an der Entstehung und Entwicklung des komischen Dramas des Mittelalters, das gänzlich unzünftigen Ursprungs und Charakter ist, hat sich bisher nicht erweisen lassen. Mimische und pantomimische Nachäffung bestimmter Nationalitäten, Menschenklassen und Berufsarten hingegen ist für sie wie schon für die antiken Mimen bezeugt; das scheint bis zu Maskierung und Verkleidung gegangen zu sein. Daß die zünftigen Akteure jemals aber Szenen mit verteilten Rollen, mit wirklicher dramatischer Wechselrede aufgeführt hätten, also wirklich Theater gespielt hätten, und daß dies, selbst wenn es wirklich der Fall gewesen wäre, Einfluß auf das komische Drama des Mittelalters gehabt hätte, ist wiederum bisher nicht nachgewiesen. Nur ihre gelegentliche musikalische Mitwirkung wird zuweilen erwähnt (s. Creizenach I 375, 150).

Selbst das Marionettenspiel kann nicht als ihr ausschließliches Privileg gelten. Das älteste Zeugnis, die Zeichnung aus dem '*Hortus deliciarum*' (ed. Engelhard, 1818, Tafel V; Schultz, Höf. Leben I 118), betrifft zwei Kinder, die ein Marionettenfechterpaar bedienen. Auf Spielleute weist zwar das Zeugnis aus dem Wachtelmaere V. 134 (*die tatermanne mit snüren zu riheten*), aus dem Redentiner Osterspiel V. 1138 (*de dar spelen myt den docken unde den doren ere gheft ajlocken*) und vielleicht auch die unklare Stelle Renner 5010 ff. vom Gauklerpiel mit Kobolden unter dem Mantel hin, aber von Dichtung oder Literatur kann bei diesen Jongleurkünsten natürlich keine Rede sein. Im hd. 'Malegys' (14. Jh., v. d. Hagens Germania VIII 280 ff.) wird erzählt, wie die schöne Fee

Oriande einen fremden Spielmann imitiert und mit zwei Marionetten auf einer Tafel eine Liebesszene agiert, aus der sich ihr und ihres Geliebten Malegys eigenes Geschick ablesen läßt. Das schöne Wechselgespräch über die verschiedene Natur der Minne und der höfische Dialog, der die gewünschte Erkennung der Urbilder herbeiführt, kommen natürlich auf Rechnung des Romandichters und können uns keine Vorstellung vom wirklichen spielmännischen Marionettenspiel vermitteln. Einen Marionettenkasten, Himmelreich genannt, beschreibt Murner Narrenbeschwörung Nr. 59 (ed. Spanier, S. 327), darin man für einen Kreutzer sehen kann, wie Meister Ysengryn (der Bauer Eisengrein?) einer Beghine den Braten stiehlt, wie er den Ehebrechern die Nasen abschießt, wie ein junger Fechter um sich schlägt, wie ein Mönch mit einem beschmutzten Kissen nach einer Äbtissin wirft, Szenen, die durchweg auf lediglich pantomimischen Charakter hinweisen. Ein Zeugnis des Praetorius schließlich von 1666 (Germ. XXI 201: Nürrische Gauklerszelte, wo der alte Hildebrand und solche Possen mit Docken gespielt werden, Puppenkomödien genannt) bezieht sich schon auf die Wanderkomödianten, die gelegentlich ihre Stücke statt mit Personen mit Puppen agierten; es gehört nicht mehr in unsern Zusammenhang.

S. Singer *Ruodlieb*, Festschrift für Zwierzina 1924. Creizenach I 380—392.

§ 6. Für die buchepische Form der Sp., für das sog. Spielmannsepos, wird der geistliche Autor natürlich in erster Linie in Anspruch zu nehmen sein. Spielleute als schreibende Verfasser wird man sich nicht gut denken können, jedenfalls bleibt der höhere, buchmäßig gebildete Spielmann hartnäckig in der Überlieferung verschwiegen. Die vielzitierten Epenstellen, die sowohl den Spielmann als Autor wie als Vortragenden erweisen sollten, können in Wirklichkeit weder in diesem noch in jenem Sinne verwendet werden. Vers 956 des 'Meier Helmbrecht': *sô gie dar einer unde las von einem der hiez Ernest* bezieht sich nicht auf den Vers 943 genannten zum Tanz aufspielenden

den Spielmann, sondern auf ein Mitglied der hier geschilderten archaisch-höfischen Gesellschaft selbst. Krone 653 f.: *dort wären vier oder dri, die seiten äventiure bezieht sich gleichfalls auf Mitglieder der Gesellschaft selbst und empfängt seine Beleuchtung aus Iwein 86 ff. (dô gesäzen ritter viere, . . . der sehste was Kâlogrêant, der begunde sagen ein maere)*; vgl. auch Parz. 421, Willeh. 384. Gewiß kann man in Deutschland den Spielmann nicht aus seiner epischen Funktion verstoßen, wenn man es nicht auch zugleich für Frankreich tut. Aber die Dinge liegen dort den von Faral herbeigebrachten Zeugnissen zufolge keineswegs wesentlich günstiger für den Spielmann, wie ihre doppelte Prüfung 1. von Sab. Reinicke in ihrer Frankfurter Dissertation, 2. von Hermann Schneider ZfdPh. LI (1926) S. 240 ergab. Nur einmal wird ein Dichter, übrigens ein *gentils homs*, sicherlich nur mit poetischer Freiheit, als *jonglieres* bezeichnet; niemals werden auch hier die *jongleurs* als Dichter erwähnt; es kommt vielmehr vor, daß der Dichter einer Chanson de geste sichtlich abrukt von den *jongleurs*; es findet sich der Ausdruck *clerc* für den Verfasser einer Chanson de geste, und sicherlich kommt man mit diesem Ausdruck der Autorschaft der Chansons am nächsten. Man darf auf diese frühen, vorhöfischen Zeiten weder das Publikum noch den Klerikerbegriff von 1200 übertragen (L. L. Schücking Engl. Studien LX 31); wie das Publikum und der literarische Geschmack, so sah auch der Kleriker damals noch anders aus als um 1200; zu einem dritten Literatenstand außer Kleriker und Adel nötigst nichts. Wir befinden uns in jenen Kreisen, aus denen sowohl die *vitae sanctorum* wie die *gesta principum* kamen. Auch die französische Heldenepik ist kein Spielmannswerk. Den Schritt zum Buchepos kann man auch in Deutschland im Ernste nur dem (geistlich) gebildeten Literatenstand zutrauen, den Standesgenossen der Pfaffen Lamprecht und Konrad. Wie hier deutsche Kleriker französische Epik französischer Clerics ins Deutsche übertragen, so muß man auch für die anscheinend sehr umfangreiche Benutzung der Chanson-de-

geste-Literatur in der deutschen Heldenwie Spielmannsbuchepik (altes Dietrich-epos wie Rother usw.) deutsche Kleriker in Anspruch nehmen. Grade sie, die von 1120, 1130 an massenhaft in Frankreich studierten (Neues Archiv XXXVII [1912] S. 122 ff., 609), hatten die beste Möglichkeit zur Kenntnis französischer Sprache und französischer Literatur. „Die rheinischen Kleriker entdecken jenseits der Vogesen in der volkstümlichen und gelehrten Poesie glücklich gebildete Stoffe, welche dem geistlichen Interesse dienen, für die Kreuzzüge entflammen und doch auch durch zahlreiche Kämpfe und Schlachten dem weltlichen Geschmacke genügen“ (Scherer QF. 12, S. 21). Argumentieren wir so, dann bleiben wir auf dem festen Boden der Tatsachen, während wir mit den Beziehungen der Spieleute zu Frankreich wiederum nur in dem schwanken Netze von Gespinsten hängen. Übrigens sei damit nicht gesagt, daß auch speziell die Dichter der zu postulierenden Nibelungennot- und Dietrichsepen von etwa 1160 noch unter den Geistlichen gesucht werden müßten. Hier darf man nun wohl schon an Ritter denken, österreichische Ritter um den Kürnberger herum, wenn für die Not nicht gar an den Kürnberger selbst, womit die alte Hypothese wieder zu Ehren käme, die auch Pfeiffer und Bartsch niemals für etwas anderes als für ein älteres, uns verlorenes Original aufgestellt hatten. Daß der Dichter der uns überkommenen Form des Nibelungenepos nicht in spielmännischen Kreisen zu suchen ist, dafür spricht allein schon unwiderleglich die bereits oben behandelte Strophe B 1477. Es ist ausgeschlossen, daß ein Spielmann auf den Einfall kommen könnte, Volker vom Verdacht der Zugehörigkeit zur spielmännischen Zunft zu reinigen. Man wird den Epiker nicht unter den Tänzern und Musikanten, sondern in der gesellschaftlichen Oberschicht des Passauer Bischofshofes suchen (vgl. Zs. f. Deutschkunde XLI [1927] S. 15 f.). Desgleichen wird man die Dichter von Ortnit, Woldietrich, Kudrun, Biterolf usw. für Ritter halten (ZfdA. LII 165). Der Name, den sich der Verfasser.

von Dietrichs Flucht beilegt, *Heinrich der Vogelaere*, kann allein nichts für einen Spielmann erweisen (noch weniger der des Goldemar: Albrecht von Kemenaten); für viele der sog. Spielmannsnamen hat O. v. Zingerle beträchtliches Vorkommen außerhalb der Spielmannssphäre urkundlich belegt (*Über unbekannte Vogelweidhöfe in Tirol* 1909). *Vogelaere* ist sowenig ein fingierter Spielmannsname wie *von der Vogelweid*.

Der 'König Rother' dürfte nach Panzers Untersuchungen nun wohl endgültig aus der Kategorie der Spielmannsepik befreit sein. Sein Verfasser kann nur ein Kleriker im Dienste des welfisch gesinnten, normannenfreundlichen bayrischen Hochadels sein. Der ganze Roman ist die bewußte Schöpfung eines Mannes, der politisch genau orientiert war, Partei ergriffen hatte, gelehrte Kenntnisse besaß, auch französische Heldendichtung kannte und benutzte. Es gab keine Rother sage vor unserem Epos, und die Autharissage ist fernzuhalten. Es handelt sich um die zur Heldendichtung stilisierte Geschichte Rogers II. von Sizilien; in den Kreisen um Welf VI. von Bayern und den welfisch gesinnten, normannenfreundlichen bayrischen Hochadel muß die Dichtung entstanden sein, deren bayrische Elemente keine Interpolationen sind, sondern zum Grundbestand der Dichtung gehören. Mit Hilfe des Titels Herzog von Meran, den zwei bayrische Geschlechter im 12. Jh. führen, die welfenfreundlichen Grafen Dachau seit 1132, die welfenfeindlichen Andechs-Dießen seit 1178, läßt sich die Datierung auf etwa 1160 festlegen: in 'Rother' führen nur erst die Grafen Dachau diesen Titel. Auf die bayrischen Adelsgeschlechter um 1150, auf ihre politischen Sympathien und Antipathien fällt helles Licht. Den geistlichen Verfasser verrät der fromme Tenor, die Kreuzzugsstimmung, die Umstilisierung der Abenteurer in christliche Kreuzritter; den gebildeten Verfasser verrät der gepflegte Sprachstil, die offenbare Absicht, auch formal künstlerisch zu wirken, die vortreffliche Komposition, der feine zarte Humor, das hohe vorhöfische Niveau.

Es liegt nahe, vom 'Herzog Ernst' ganz analog zu denken; auch dieser historische Roman, der keine Heldensage ist, ist in Geschichte und Parteilung festverankert, die sich nunmehr sicherlich noch genauer wird aufdecken lassen. Auch hier spielt offenbar Bayern eine Rolle; das Herzogtum Schwaben ist mit dem Herzogtum Bayern vertauscht, sicherlich nicht wegen der Reminiszenz an die Belagerung Ludolfs-Ernsts in Regensburg allein. Dem Brief des Bertold von Andechs an den Abt Ruprecht von Tegernsee (1155 bis 1186) zufolge und dem oben behandelten Zeugnis aus dem 'Meier Helmbrecht' zufolge, stellen die höchsten geistlichen und höfischen Kreise Bayerns die Leser des Stoffes. Die Haltung des Epos ist fromm und heroisch zugleich, über den Dichter des Annoliedes hinaus (s. o. S. 4) liebt dieser Dichter (B zufolge) die Mären von der *degenheit*, die er nicht verdrängen, sondern vermehren will. Der Aspekt der Kreuzfahrt ist wieder voll entfaltet, der gelehrte Charakter (*Arimaspi!*) liegt auf der Hand: jene Ethnographie des Orients, die ihr poetisches Vorbild vielleicht im 'Alexander' fand, schöpft ausnahmslos aus Isidors 'Etymologien'. Die Abfassungszeit (der A-Fassung) ist etwa die gleiche wie die des 'Rother', der erschlossenen Nibelungennot, des erschlossenen Dietrichspos.

Tierdichtung (s. d.) ist als antikes Erbe in erster Linie ein altes Privileg der Geistlichen; schon deshalb war der 'Reinhardt Fuchs' (Isengrims Not) jenes elsässischen Heinrich auch in der Verfasserfrage grundsätzlich nicht vom Magister Nivardus, von der '*Ecbasis captivi*' und den kleineren Denkmälern der Tiersage zu trennen. Die ethische Lebensauffassung, die sehr „unspielmännisch-trockene“ Darstellung, voll eigentümlicher schlagender Kürze, die böse Anspielung auf das Nonnenkloster zu Erstein, die Beziehung auf Luzifer, die Kenntnis des Französischen, wiesen in dieselbe Richtung. Die treffliche Komposition, die gute Charakterentwicklung des Helden Reinhart, die Rechtskundig-

keit, der zynisch-satirische Charakter des Gedichts als einer Parodie auf heroische Epik und Minne deuten auf einen gebildeten Mann. Der glückliche Umstand, daß nun nach ZfdA. LXIII (1926) S. 214 f. dem Dichter Heinrich der „spielmännische“ Übername *der glîchezâre* endgültig genommen wird, um dem Helden des Gedichtes, dem Fuchs, rechtmäßig zurückerstattet zu werden, beseitigt auch den letzten Anlaß, jenen Heinrich, der ein elsässischer Mönch gewesen sein wird, für einen Spielmann zu halten. Die gelegentlichen burschikosen Wendungen, die sich auf die Gaben der Zuhörer beziehen, zeigen, daß hier das Publikum des Vorlesers in Schichten gesucht werden muß, die ein paar Grad tiefer stehen als das Publikum des 'Herzog Ernst' oder des 'König Rother'. Es nähert sich aber das Werk diesen beiden Gedichten mit seinen offenbar reichen, für uns noch dunklen bitteren und satirischen Anspielungen auf Dinge aus der Zeitgeschichte, hier vermutlich solche des staufischen Hofes.

Den 'Orendel' hatte Lachmann noch wegen seines christlich-mythologischen Apparates, wegen seiner dick aufgetragenen Wundersucht, wegen seiner Frömmigkeit und Heidenfeindschaft das Gedicht eines Mönchs genannt; und wiederum Heinzel hütete sich Wiener SB. CXXVI (1892) ängstlich, hier von einem Fahrennden oder Spielmann zu sprechen; er redet vom geistlichen Stoff und seiner geistlichen Behandlung in unserm Gedicht (S. 33). Der uns vorliegende 'Orendel' scheint in seinem Original eine ausgeprägte Zweckdichtung gewesen zu sein und mit gewissen kirchlichen Vorgängen im Trier von 1196, der Translatio des heiligen Rockes vom Nikolausaltar im Dom zum Hauptaltar und seiner Verschiebung daselbst, in Verbindung zu stehen. Gegen Mainz und Argenteuil, die seit 1114 und 1156 im Besitz des wahren heiligen Rockes zu sein glaubten, soll der seit 1121 in Trier befindliche heilige Rock durch die Dichtung als einziger echter und wundertätiger dokumentiert werden; er soll die andern heiligen Röcke aus dem Interesse der Menge verdrängen; Verlust

und Wiedergewinn des heiligen Grabes sind damit wirkungsvoll und romanhaft verbunden. Ob und in welcher Form ein Orendelroman, eine Brautfahrt Orendels, schon vorher bestand, ist problematisch; an Mythologie und Heldensage denken wir heut nicht mehr. Mit dem gerade in Klerikerkreisen besonders beliebten Apollonius-Roman besteht eine enge Verwandtschaft, und der Dichter scheint diesen in einer französischen Fassung gekannt und nachgebildet zu haben. Heinzel glaubte, die Rockerfindung sei unmittelbar der Kreuzerfindungslegende nachgebildet. Eine Menge von Legendenzügen erfüllt die aufdringlich fromme Dichtung, der Geistliche verrät sich fortwährend (748 f., 2499 f.), Konzessionen an das Publikum im Sinne des durstigen Vorlesers sind in formelhafter Weise vorgesehen (Vogt zu 'Salman und Morolf' V. 521, 4), der Kontakt mit dem Publikum wird stark und gelegentlich auch in scherzhafter Weise (*nu râtent mit allen iuwern sinnen, wie wir in von dannen bringen* V. 2361 u. ö., Heinzel S. 35) gesucht. All dies verrät die Absicht auf ein breites, unterhöfisches Publikum.

Auch der Wiener 'Oswald' ist eine fromme Zweckdichtung lokaler schlesischer Oswaldverehrung, wie das ahd. Georgslied eine solche lokalen Reichenauer Georgskultes war, von Baesecke wegen des beinahe unangenehm mönchischen Charakters mit Recht einem Heinrichauer Zisterzienser zugeschrieben. Aber auch der Münchner 'Oswald' diente nur der Popularisierung der Legende des im 12. Jh. im Rheinland, im 13. Jh. auch in Oberdeutschland eingeführten englischen Heiligen, der später zu einem der 14 Nothelfer wird. Brautraubroman, Orient und Kreuzzugskolorit sind zu diesem Zwecke auf die historische Legende übertragen worden. Die niederen Konzessionen gehen noch weiter als im 'Orendel', aber auch die legendären und frommen Züge sind noch gehäuft, Christus selbst greift in die Handlung ein, „das geistliche Element... ist in der Oswaldichtung zu einem Wesensbestandteil geworden; die Entführungssage

ist in den Dienst der kirchlichen Idee gestellt, sie ist zu einem Bilde geworden für den Sieg des Christentums über das Heidentum, sie ist in den großen Zeitinhalt eingefügt, und die Heerfahrt übers Meer hat die Form eines Kreuzzugs angenommen“ (Ehrismann S. 336).

Auch für das unvornehmste aller dieser Gedichte, aber sicher nicht kunstlose Buchepos von 'Salman und Morolf' wird man sich keinen halbgebildeten Landfahrer als Verfasser denken wollen. Doch selbst dieses Werk, das inhaltlich und formal die Konzessionen nach unten freilich am weitesten treibt, das auch am wenigsten moralisch differenziert zwischen Christen und Heiden, zeigt dennoch seinen religiösen Einschlag, seine geistliche Umrahmung zu Anfang und zum Schluß, gelegentliche Kreuzzugsstimmung (71 bis 73), Gebetsübungen und fromme Gottergebenheit. Welche Rolle König Salomo im mittelalterlichen Christentum spielte, hat Ehrismann S. 314 f. dargetan; hier wird der Ausgangspunkt für seine weitverbreitete Popularisierung mit Hilfe des Motivs von der ungetreuen Frau und des getreuen Helfers Morolf liegen. Salomon ist der weise, der allerschönste, der gnädige und huldvolle, christliche König von Jerusalem in unserem Gedicht. Man setzt das Original um 1190, das uns erhaltene Werk um 1300 an. Das höfisch-ritterliche Element ist neben allen niederen Konzessionen in gewisser Breite entfaltet. — Das Spruchgedicht von 'Salomon und Markolf' beruht nach seiner eigenen Angabe auf dem gleichnamigen lateinischen Gedicht als Quelle, womit der Spielmann als Verfasser ausgeschlossen ist. — Die Vorliebe der geistlichen Kreise für den Morolfstyp bezeugt nichts Geringeres als die Vita des Erzbischofs Alberos von Trier von dem Geistlichen Baldericus ca. 1160 (auch die *Gesta metrica* von einem Zeitgenossen Alberos sind zu vergleichen). Keinem anderen als dem Erzbischof selbst werden hier Morolfstreiche zugeschrieben, possenhafte Züge, Schwänke, Kunststückchen, Verwandlungen, Überlistungen.

Man hat diese Epen zweifellos im allgemeinen zu niedrig eingeschätzt, zu sehr

an der höfischen Dichtung gemessen, um sie dem niederen Niveau ihrer vermeintlichen Verfasser zu nähern, mit stilkritischen Argumenten, die man als spielmännisch bezeichnete, obwohl man sie erst aus diesen Epen abstrahierte. Aber es ist nicht schwer, die positiven Vorzüge dieser vor-, neben- und unterhöfischen Kunst herauszufinden, und kein Leser kann sich ihren ganz besonderen Reizen entziehen: sie bestehen in der Spannung, welche die oft überquellende Fülle von Stoffelementen bündigt, in der reizvollen Bewegung, in dem legendarischen Zauber, der märchenhaften Phantasie, der unbekümmerten Beseitigung von Schwierigkeiten, in der frischen Zeichnung anmutiger Szenen genrehafter Charaktere, in den fremdartig köstlichen Typen der Helden, nicht zuletzt auch in der archaischen Freiheit des Verses, seinem natürlichen Rhythmus. Übrigens darf man die Stil- und Motivgleichheit aller dieser Epen nicht übertreiben, sie lassen sich in verschiedene Gruppen zerlegen, sie unterscheiden sich immerhin reichlich voneinander. Auch ist diese Stilgleichheit kein plötzlich vom Himmel herabgefallenes Wunder, sie wird sich aus ihren Voraussetzungen bei genauerem Zusehen sicherlich zur Genüge erklären lassen.

In der formelhaften Wiederkehr gewisser Wendungen (1), in dem gesuchten Kontakt mit dem Publikum, den Wahrheitsbeteuerungen, Aufforderungen zum Zuhören, Quellenberufungen (2); in der Wiederholung ganzer Episoden (3); in dem „willkürlichen“ Umspringen mit dem Stoff (4); den unklaren kulturellen Vorstellungen und historischen Verwirrungen (5) erkannte man den „typisch-spielmännischen Stil“. Demgegenüber ist daran zu erinnern, wie Nr. 4 auch in gelehrten (Kaiserchronik), Nr. 5 auch in höfischen Dichtungen begegnet ('Wilhelm von Wenden'), wie Nr. 1 erstmalig bei uns in 'De Heinricho' und im ahd. Georgslied, Nr. 3 erstmalig im 'Ruodlieb' (das Kraut Buglossa) erscheint und vorher schon lange in der Legende, wie die Erscheinungen von Nr. 2 doch eher typisch geistlich zu nennen sind und selbst die hierher-

gehörige Vorsorge für den durstigen Vorleser gelegentlich in der Dichtung sicher geistlichen Ursprungs ihre Gegenstücke findet (*'Ecbasis captivi'* V. 829, 987; Basler *'Alexander'* V. 4338, 4440. Eine formale und stilistische Beeinflussung der erzählenden Stoffe durch die Spielleute schwebt demgegenüber ganz in der Luft; immer führen die Dinge nachweislich zuletzt auf geistliche Autoren zurück. Es dürfte sich sehr leicht eine Entwicklung dieses Stils aufzeigen lassen, die vom ahd. Georgslied und von *'De Heinrico'* ihren Ausgang nimmt, und die über die *'Judith'*, den gereimten *'Physiologus'*, den *'Tobias'*, den Scopf von dem Lohne zum *'Orendel'* und zum *'Oswald'* führt. Zum Teil wird es sich auch um Dinge aus dem mündlichen Stil des einheimischen Heldenlieds handeln, die hierher wie in das sogenannte Volksepos vererbt sind, zu einem großen Teil führt die Linie sicherlich auch aus der deutschen Literaturgeschichte hinaus in die französische hinein. Es wird auch eine deutsch-französische Stilgemeinschaft auf diesen Gebieten geben, wie es eine Motivgemeinschaft gibt; so ist vielleicht das Hyperbolische ein übernommenes Stilelement (vgl. H. Schneider, *ZfdPh.* LI [1926] S. 215).

Aus der Motivgemeinschaft mit dem Französischen stammen die streitbare Heroine (*Brîde*), der tapfere Villain (*Ise*), das Kreuzzugskolorit, stammen Namen wie *Belian*, *Marsilian* usw. Aus der Märtyrerlegende, mit oder ohne französisches Mittel, stammt der grausame heidnische Vater mit seiner standhaften Tochter, die zum Christentum übertritt, stammen mit dem ganzen primitiven Christentum der Heidenhaß, das Heidentaufen, das Keuschheitsgelübde, die Moniage, der Wunderglaube, das Motiv von den helfenden Tieren (*Rochus* und sein Hund, *Meinrads Raben*, das Urbild des Raben in der alten *Oswaldlegende*, der sprechende Vogel in der *'Vita Caroli'* nach 1163); stammen das Wunder vom Rock, der schlecht und billig erscheint, bis er mit 30 Pfennig bezahlt ist, um dann wieder nagelneu zu werden; das zweimalige Werfen des Rocks ins Meer, nicht selten

von Reliquien erzählt, die dadurch an den Ort ihrer Verehrung gelangen; der glückliche Fischzug; womöglich die Rettung aus Schiffbruch, Beschenkung mit einem Kleide, Dienstbarkeit (*Faustinian*). Daß die besondere, fast durchweg despektierliche, Rolle der Fahrenden nichts für spielmännische Autorschaft beweisen kann, wurde schon oben gesagt; es handelt sich um ein literarisches Motiv, das auch die höfische Epik kennt (*'Erec'*). Das erste Auftreten eines wallenden Pilgrims begegnet wiederum in der geistlich-gelehrten *'Ecbasis captivi'*.

Aber wichtiger als das Vorkommen typischer Figuren scheint das immanente Ethos einer Dichtung für ihren Untergrund und für die Sphäre ihrer Autorschaft zu sein. Ehrloses, feiles, gehrendes Pack dichtet keine *'Nibelungennot'*, keinen *'Dietrich'*, *'Rother'* oder *'Herzog Ernst'*. Wie im *'Oswald'* und *'Orendel'* der fromme Tenor und der Dienst an den kirchlichen Interessen auf geistlichen Untergrund deuten, so findet die Erneuerung des alten Gefolgschafts- und Dienstmannenmotivs seinen Untergrund in dem dem Gefolgschaftswesen so eng verwandten Ministerialenverhältnis. Noch das Verhältnis von *Salman* und *Morolf*, auf unbedingte Treue gestellt, deutet vielleicht dahin. Das religiöse und das weltliche Ethos greifen manchmal ineinander, wie in der vorhöfischen Spruchdichtung, so auch im vorhöfischen Epos. Wieder müssen wir daran erinnern, wie Adel und Klerus sozial und im Blut miteinander zusammenhängen; man muß sich der Geistlichen in mancherlei Dienststellen an weltlichen Höfen und der Ministerialen an geistlichen Höfen erinnern. Für die Gruppe *'Oswald'*, *'Orendel'* kann man an jene im Französischen und Englischen bezeugten Propagandageistlichen denken, die zu bestimmten religiösen und kirchlichpolitischen Zwecken dichten.

K. Lachmann *Kl. Schriften* S. 468 ff. Uhland *Schriften* I 271–279. Fr. Vogt *Salman*, Einl. S. CXXII ff. A. E. Berger *Orendel* S. C–CXV. G. Baecke *Münchner Oswald* S. 381 ff. Ehrismann II 284 ff. F. Vogt *Gesch. d. mhd. Lit.* 1922 § 15 u. 16. Piper a. a. O.

S. 75 ff. Fr. Panzer *Erzbischof Albergo v. Triev u. d. d. Spielmannsepen*, Germ. Abh. H. Paul dargebracht S. 303—332. R. Heinzel *Über das Gedicht vom König Orendel*, Wiener SB. CXXXVI (1892). P. Kluckhohn *Ministerialität u. Ritterdichtung*, ZfdA. LII (1910) S. 161—168. Fr. Panzer *Italische Normannen in deutscher Heldensage* 1925. W. Stammler *Literar. Wochenschrift* 1926 Sp. 485 f. H. Schneider *Deutsche u. franz. Heldenepik*, ZfdPh. LI (1926) S. 200 ff. G. Baesecke *Heinrich der Gliechezare*, ZfdPh. LII (1927) S. 1 ff. J. Schwieterring *AnzIdA.* XLVI (1927) S. 37 f.

H. Naumann.

Spielplan. Es ist heute üblich, daß bei mittleren und größeren Bühnen dem Publikum, meist am Sonnabend, der Spielplan des Theaters für die nächste Woche bekanntgegeben wird. Aufgestellt wird er, in den ungefähren Grundlinien, schon vor Beginn der Spielzeit, wenn der Direktor oder Intendant, in Verbindung mit dem Dramaturgen und mit Berücksichtigung der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte und Mittel, sich darüber klar wird, welche neuen Werke er erwerben kann, welche älteren er spielen will. Klassisches pflegen und die Kenntnis des Neuen vermitteln, ist der höchste Gesichtspunkt für die Aufstellung des Spielplans. Theater mit Serienspiel sind jeder Sorge über den Spielplan enthoben.

Im 18. Jh. wurde nur die nächste Vorstellung durch den Regisseur des Abends von der Bühne her nach Schluß der Aufführung „angekündigt“. Daß der Spielplan auf dem Theaterzettel (s. d.) zu lesen ist, hat sich erst im 19. Jh. herausgebildet. Für die Erkenntnis der geistigen Leitung und Leistung einer Bühne sind die Spielpläne durchaus ergiebig. Leider fehlen uns in den meisten Fällen Sp.-Zusammenstellungen, wie sie für einige Bühnen in den folgenden Literaturnachweisen verzeichnet sind, so daß man beim Nachforschen auf die Theaterzettel oder (später) auf die Zeitungsanzeigen angewiesen ist.

C. Schäffer u. C. Hartmann *D. Kgl. Theater in Berlin. Statistischer Rückblick* 1886. C. A. H. Burkhardt *D. Répertoire des Weimariischen Theaters unter Goethes Leitung* (Theatergesch. F. I) 1891. F. Walter *Die Bibliothek d. Großherz. Hof- u. Nationaltheaters* 1899, S. 249—439. O. Rub *Das Burgtheater. Statistischer Rück-*

blick 1913 (fehlerhaft!). A. v. Weilen *Der Spielplan des neuen Burgtheaters* 1916. *Deutscher Bühnenspielplan* 1897 ff. H. Knudsen.

Spondeus (griech. das zur *σπονδή* „Opfer“ übliche Lied im feierlich langsamen Maße) ist in der antiken Metrik ein Versfuß der Form — — .

§ 1. In der dt. Verswissenschaft ist die Frage des metrischen Sp. besonders seit Klopstock und der Zeit des Klassizismus viel erörtert worden. Bei der Übertragung antiker Versmaße ins Dt. machte der antike Sp. mit seinen beiden Silbenlängen den Dichtern und Theoretikern besondere Schwierigkeiten, weil man meinte, ihn auch im Dt. genau nach antiker Quantitätsregel bilden zu müssen. Unter dem Banne der ungenauen und falsch verstandenen antiken metrischen Darstellungen und bei unzureichender Erkenntnis der Eigenart dt. Versbaus kam man aber nicht zur theoretischen Klarheit und zu einer ansprechenden praktischen Lösung der Frage (s. a. den Art. *Antike Versmaße*).

§ 2. Im 18. Jh. herrschte das Bestreben den alten Sp. im Dt. durch Nebeneinanderstellen schwerer Silben oder durch besondere Auswahl und Anordnung von Silben mit deutlicher grammatischer Länge nachzubilden. So kamen die Dichter und Theoretiker des 18. Jhs. auf den Ausweg des gleichgewogenen und des geschleiften oder umgedrehten Sp.

Der gleichgewogene Sp. verbindet zwei Hauptsilben von Begriffswörtern, die gleiche oder annähernd gleiche akzentuelle Schwere haben; er ist besonders beliebt im Hexameterschluß, z. B. *des Zeus Rät, meinem Geheiß treu*.

Der geschleifte oder umgedrehte Sp. entsprang noch falscheren theoretischen Erwägungen. Da ein Wort wie z. B. „Schönheit“ oder „Meerflut“ zwei dt. Silbenlängen enthielt (— —) — das empfanden die Theoretiker ganz richtig —, so glaubte man ganz nach antiker Weise mit -heit oder -flut auch die Hebung des Sp. bilden zu können, z. B. *bräusender steigt Meerflüt im Orkan* (J. H. Voß). (Meerflut = — — oder — — wie in der An-

tike). Diese zweite Art der Nachbildung des antiken Sp. führte natürlich zu besonders starken Sprachwidrigkeiten, weil es im dt. Verse nicht auf die Silbenquantität, sondern auf die Abstandszeiten ankommt (s. d. Art. *Quantität*). J. H. Voß ist der theoretische Begründer dieser falschen Lehre vom geschleiften Sp.; Schiller, Goethe, Platen, Schlegel werden von ihr leider in den Bann gezogen. Selbst Klopstock, der in der Ode „Sponda“ dem — verkehrten und vergeblichen — Ringen um den „genauen“ Sp. in mythologischer Verkleidung Ausdruck gab, ließ sich zeitweise von ihr fangen.

Die Theorien des 18. Jhs. haben noch lange und bis in unsere Tage verhängnisvoll nachgewirkt, so wenn es bei V. Hehn (Goethejahrbuch Bd. VI, S. 182) heißt, Sp. seien in der dt. wie in jeder akzentuierenden Dichtung unmöglich, oder bei Fr. Kauffmann (*Dt. Metrik*³ S. 168): Der antike Sp. kann nur durch zwei Hebungen, eine Haupt- und eine Nebenhebung nachgebildet werden.

A. Heusler *Deutscher und antiker Vers* 1917.

§ 3. Klärung dieser ganzen Sache haben erst neuerdings die Untersuchungen von Fr. Saran über die antike Lehre von der Silbenquantität, den Begriff der Quantität überhaupt und die Bedeutung der Quantität im dt. Verse gebracht. Saran hat gezeigt, daß streng zu scheiden sind Silbendauer, Kammzeiten und metrische Zeiten. Im Verse kommt es nur auf die metrischen Zeiten an. Diese aber haften nicht an den Silben oder Kammzeiten, sondern sind Abstandszeiten, d. h. Zeiten, die sich zwischen den Schwerpunkten der Silben hinziehen. Ins Ohr fallen zunächst die Abstandszeiten vom Schwerpunkt einer Hebung bis zum Schwerpunkt der nächsten, dann die Abstandszeiten vom Schwerpunkt einer Hebung bis zum Schwerpunkt der nächstfolgenden schwersten Senkung und von dieser bis zu dem der folgenden Hebung.

Spondeen sind dann vorhanden, wenn bei regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung diese metrischen Zeiten das Verhältnis 1:1 halten. Das

aber hängt vom reinen, mehr noch vielleicht vom persönlichen Akzent ab. Im allgemeinen ist in der Sprechdichtung der genaue Sp. $\text{—} = 1:1$ selten, z. B. *Von dem Dome schwer und bang* usw. Man kann diese metrischen Abstandszeiten durch Schlagbewegungen abschätzen — mit Takt hat das nichts zu tun; diese Schlagbewegungen sind aber oft mit Takt verwechselt worden (s. d. Art. *Takt*) —, indem man auf dem Schwerpunkt einer Hebung niederschlägt und beim Schwerpunkt der Senkung wieder in die Höhe geht (Niederzeit beim Niederschlag, Aufzeit beim Aufschlag). In der Sprechdichtung wird das spondeische Verhältnis freier behandelt, wenn die Dichtung sich mehr dem Sprachakzent nähert.

Im allgemeinen haben Dichtungen von gleichmäßiger Stimmung spondeischen Gang. Ganz spondeisch ist Goethes 'Heidenröslein', ziemlich spondeisch Goethes 'Zueignung' zum 'Faust' (*Ihr naht Euch wieder*).

So wurzelt die Empfindung der echt spondeischen und übrigens ebenso der echt trochäischen und iambischen Gangart nicht in der sog. grammatischen Kürze und Länge der Silben, auch nicht in den Abfolgeverhältnissen der Silbenschwere; sie haftet an den Abstandszeiten. Bei der Beobachtung der metrischen Gangart eines Verses muß daher das System der Schwere von dem System der Abstandszeiten getrennt werden (s. auch den Artikel *Quantität*).

Fr. Saran *Die Quantitätsregeln der Griechen und Römer*, Streitberg = Festgabe (1924), S. 299—325. H. Bunte *Zur Verskunst der dt. Stanze* (Saran's Bausteine zur Geschichte der dt. Literatur Bd. XXII) 1928.

P. Habermann.

Sprachgesellschaften. § 1. Unter Sprachgesellschaften in weiterem Sinne versteht man jede Gruppenbildung zur Pflege der Muttersprache. Es handelt sich dabei in erster Linie um deren Reinerhaltung, die Ausmerzungen oder Zurückdrängung fremder Elemente. Eine solche Sprachgesellschaft ist in unseren Tagen der 1886 gegründete „Allgemeine Deutsche Sprachverein“. In engerem Sinne sind es

die Vereinigungen gleichgesinnter Aristokraten, Gelehrten und Dichter, die sich im 17. Jh. nach fremdem Vorbild die Pflege der deutschen Sprache zum Ziele setzten. Die bedeutendsten sind die „Fruchtbringende Gesellschaft“ in Weimar, die „Aufrichtige Tannengesellschaft“ in Straßburg, die „Deutschgesinnte Genossenschaft“ in Hamburg, der „Elbschwanenorden“ in Lübeck. Aus der Pflege der Sprache entwickelte sich leicht das Interesse für die Poesielehre (Poetik) und der dichterische Versuch als Zielsetzung. Diese Bestrebungen sind den sogenannten Dichterschulen eigentümlich: für den „Löblichen Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz“ vgl. den Art. *Nürnberger Dichterschule*, für den „Königsberger Dichterkreis“ („Kürbishütte“) den Art. *Dichterschulen* und *Königsberger Dichterkreis*.

§ 2. Schon im 14. und 15. Jh. findet man in Italien Spuren, die auf Sprachgesellschaften hinweisen. Seit dem 16. Jh. sind diese Akademien im ganzen Land verbreitet. Die Pflege der Muttersprache, besseres Verständnis der Klassiker war ihr hauptsächlichstes Bestreben. Sie entarteten allerdings häufig in schäferische Tändeleien, wie die Akademie der Arkadier in Rom, oder trugen auch sonst durch spielerische Auffassungen den Keim des Untergangs in sich, wie die Akademie der Schläfrigen in Genua, die der Wüthen in Neapel, die der Geschmacklosen in Siena. Viel bedeutender und namentlich für die deutsche Literatur wichtig ist die *Accademia della crusca* in Florenz. Sie wurde 1582 von F. Grazzini (1503–84), *il lasca* genannt, gegründet, machte sich besonders durch die Herausgabe des *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1612) verdient und besteht als gelehrte Gesellschaft noch jetzt. Sie nennt sich *della crusca* („Kleie“), weil sie in sprachlicher Hinsicht das Mehl von der Kleie säubern will.

Eins der Mitglieder dieser Akademie war Ludwig von Anhalt-Köthen, der drei Jahre lang in Italien verweilt und Beziehungen zu verschiedenen Akademiemitgliedern angeknüpft hatte, wodurch er

am 21. August 1600 als Mitglied unter dem Gesellschaftsnamen *Acceso* („der Entzündete“) aufgenommen wurde. Als nun am 18. August 1617 die zweitälteste Schwester des Fürsten, eine verheiratete Herzogin von Sachsen-Weimar, gestorben war, gab die Beisetzungsfier dem gelehrten Hofmarschall daselbst, Kaspar von Teutleben, Veranlassung, den Vorschlag zu machen, eine deutsche Sprachgesellschaft nach dem Vorbild der italienischen Akademie zu gründen. So kam am 24. August 1617 die erste deutsche Sprachgesellschaft unter dem Vorsitz des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen zustande. Sie erhielt den Namen „Fruchtbringende Gesellschaft“ und führte den Palmbaum seines mannigfaltigen Nutzens wegen in ihrem Wappen. Davon stammt die Bezeichnung „Palmenorden“, die aber erst ein halbes Jh. später, viele Jahre nach dem Tode des ersten Vorsitzenden, der sich ausdrücklich gegen die Bezeichnung „Orden“ bzw. „Ritterorden“, die von einem vornehmen Mitglied in Vorschlag gebracht worden war, als zu exklusiv verwahrt hatte, Verwendung fand. Es ist also unrichtig, wenn man weitverbreitet die Angabe findet, daß 1617 die „Fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden“ gegründet worden sei.

§ 3. Die Satzungen der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ schreiben vor, sich ehrbar, heiter und verträglich aufzuführen und sich der Reinigung der hochdeutschen Sprache zu befleißigen. Als die beste deutsche Sprache wird die seit Luther in den Kanzleien übliche angesehen. Ein ideales Vorbild war den Mitgliedern die Reinheit der holländischen. Was die äußere Einrichtung betrifft, so bekam jedes Mitglied nach italienischem Vorbild einen Gesellschaftsnamen, ein Sinnbild und einen Wahlspruch. Auch in der Wahl der Namen zeigte sich der Einfluß der Kleie-Akademie: Teutleben nannte sich „der Mehltreiche“ mit dem Sinnbild „Rein Weizenmehl, so durch den Beutel beim Mahlen herausfällt“, Fürst Ludwig „der Nährende“ mit dem „wohlausgebackenen Weizenbrot“ als

Sinnbild. Die Mitglieder gehörten hauptsächlich vornehmen Kreisen an, die meisten waren adlig. Dichter und Gelehrte wurden nicht ihres Könnens, sondern ihrer puristischen und moralischen Ansichten wegen aufgenommen, Opitz erst 1629 und Buchner gar erst 1641. Fürsten und Feldherren dagegen war die Aufnahme meistens sehr leicht gemacht.

Die literarisch bedeutendsten Mitglieder waren T. Hübner („der Nutzbare“ 1619), D. von dem Werder („der Vielgekörrnte“ 1620), M. Opitz („der Gekrönte“ 1629), K. G. von Hille („der Unverdrossene“ 1637), Chr. Gueinz („der Ordnende“ 1641), A. Buchner („der Genossene“ 1641), G. Ph. Harsdörffer („der Spielende“ 1642), J. G. Schottel („der Suchende“ 1642), J. M. Moscherosch („der Träumende“ 1645), J. V. Andrä („der Mürbe“ 1646), J. Rist („der Rüstige“ 1647), Ph. von Zesen („der Wohlsetzende“ 1648), F. von Logau („der Verkleinernde“ 1648), A. Olearius („der Vielbemühete“ 1651), M. Abele („der Entscheidende“ 1652), G. Neumark („der Sprossende“ 1653), S. von Birken („der Erwachsene“ 1657).

Nach dem Tode Ludwigs verlor die Gesellschaft ihr ursprüngliches Ziel immer mehr aus den Augen und wurde zu einem aristokratischen Ritterorden; nach dem Tode seines dritten Oberhaupts ging er vollends zugrunde. Das Archiv der Gesellschaft wurde ihr „Ertzschrein“ genannt; es existieren Stammrollen aus den Jahren 1629 und 1646; Hille verfaßte eine Lobschrift (‘Der Teutsche Palmbaum’ 1647), die von Neumark (‘Der Neusprossende Teutsche Palmbaum’ 1668) erweitert wurde.

§ 4. Die „Fruchtbringende Gesellschaft“ wurde Ausgangspunkt für weitere Sprachgesellschaften. Im Jahre 1633 folgte in Straßburg die „A u f r i c h t i g e Gesellschaft von der T a n n e n“. Leider ist bis jetzt von dieser für Südwestdeutschland so wichtigen Gesellschaft kein Archiv aufgefunden worden. Die Begründer sind denn auch nicht mit Sicherheit zu nennen; J. Rumpler von Löwenhalt und J. M. Schneuber

sind, soweit bekannt, die wichtigsten. Vielleicht hat auch G. R. Weckherlin (1584—1653) zu ihr gehört. Den immerhin ausländischen Palmbaum der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ ersetzten sie bei der Wahl ihres Symbols durch die deutsche, ihnen landschaftlich besonders nahe liegende Tanne. Die in der Literaturgeschichte vorkommende Angabe, daß die Mitglieder keine Gesellschaftsnamen geführt hätten, muß als falsch angesehen werden, da sowohl H. M. Moscherosch wie Ph. von Zesen für J. Rumpler von Löwenhalt die Bezeichnung „Wahrmund von der Tannen“, offenbar seinen Gesellschaftsnamen, verwenden. Durch das Fehlen des Gesellschaftsarchivs bekommt die Vorrede von J. Rumplers ‘Erstem Gebüsch Reim-Getichte’ (1647) als Quelle besondere Bedeutung. Vermutlich hat sie nicht lange existiert. Aus ihrem Kreis ging eines der bedeutendsten Werke der Sprachverderber-Literatur, ‘Der Teutschen Sprach Ehren-Krantz’ von H. H. Schill (1644), hervor. Weitere Kenntnis der Tannengesellschaft würde besonders der geistesgeschichtlichen Fixierung Grimelshausens zugute kommen.

§ 5. Ph. von Zesen (1619—89) war der Stifter der „D e u t s c h g e s i n n t e n G e n o s s e n s c h a f t“ in Hamburg. Als Gründungsjahr wurde allgemein 1643 angenommen, einer Angabe Zesens im ‘Hochdeutschen Helikonischen Rosentahl’ (1669) zufolge; jüngste Untersuchungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß hier ein Gedächtnisfehler des Begründers vorliege und 1642 als Gründungsjahr angesehen werden müsse. Sie ist der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ nachgeahmt, wobei Einfluß der „Tannengesellschaft“ nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Hier ist die Rose das Symbol. Im Jahre 1669 wurde die erste Gesellschaftsgruppe, die R o s e n z u n f t, abgeschlossen; es folgten die L i l i e n z u n f t, dann die N ä g l e i n z u n f t und später vielleicht noch eine R a u t e n z u n f t. Über die einzelnen Zünfte berichten: ‘Des Färtigen [Ph. Zesen] Hochdeutsches Helikonisches Rosentahl’ (1669), ‘Der Deutschgesinnten, Genossenschaft’

erste zwei Zünfte' (1676), 'Das Hochdeutsche Lilienthal' (1679), 'Des Hochdeutschen Nägeleinthals Vorbericht' (1687), 'Der Teutschgesinnten Genossenschaft Zunft- und Geschlechtsnamen' (1685, vermehrt 1705).

Die bedeutendsten Mitglieder waren außer dem Begründer: G. Ph. Harsdörfer („der Kunstspielende“ 1644), J. Rumpfer von Löwenhalt („der Freie“ 1645), J. Klaj („der Fremde“ 1645) H. M. Moscherosch („der Träumende“ 1645), S. von Birken („der Riechende“ 1645), J. Bellin („der Willige“ 1646), D. Schirmer („der Beschirmende“ 1647), J. Schwieger („der Flüchtige“ 1654), Chr. Knorr von Rosenroth („der Schamhaftige“ 1659), K. von Höveln („der Höfliche“ 1668). Auch der niederländische Dichter J. van den Vondel („der Fundreiche“ 1670) gehörte der Gesellschaft an.

§ 6. In den Satzungen der vierten Sprachgesellschaft, des „Elbschwannensordens“, steht ausdrücklich, daß Ausländer nicht aufgenommen werden dürften, es sei denn, daß sie imstande seien, sich im Deutschen dichterisch zu betätigen. Diese Gesellschaft verdankt ihren Namen dem Begründer J. Rist (1607—67), der von seinen Verehrern ein zweiter Opitz, ein „Elbschwan“ genannt wurde. Der 1656 gegründete Orden, dessen Bedeutung nie groß gewesen ist, erlosch bald nach dem Tode seines Begründers (1667). Die Mitglieder, unter denen M. Merian („Artisander“), G. W. Sacer („Hierophilo“), M. Kempe („Kleodor“), B. Kindermann („Kurandor“), F. J. Burmeister („Sylvander“) neben Rist („Palatin“) die bedeutendsten waren, trugen sämtlich gelehrte Gesellschaftsnamen. C. von Höveln („Candorin“) verfaßte eine Ordensgeschichte: 'Des hochlöblichen adelnen Swanen-Ordens deutscher Zimmer-Swan' (1662 verfaßt, 1666 erschienen).

§ 7. Auf der Grenze der Dichterschulen steht die 1677 von B. G. Mencke (1675 bis 1732) gegründete „Poetische Gesellschaft“ in Leipzig. Sie wurde, nachdem Gottsched 1726 Senior geworden war, von ihm im Jahr darauf erneuert

und zur „Deutschen Gesellschaft“ (s. d.) umgebildet, die dann hundert Jahre später (1827) zur „Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Altertümer“ wurde, als welche sie noch jetzt existiert.

Weniger bekannte Sprachgesellschaften sind: „Die Neunständige Hänse-schaft“ (1643 oder 1644), von deren Mitgliedern nur Ph. von Zesen bekannt geworden ist, „Der belorbeerte Tauben-Orden“ (um 1695), vielleicht auch die „Teutschliebende Gesellschaft“ und der „Leopolds-Orden“, über welche nähere Angaben fehlen.

§ 8. Die einzelnen Mitglieder der Sprachgesellschaften sowie die Vereinigungen als Komplex haben ihre Gegner. Aus dem Kreise Ludwigs von Anhalt-Köthen ging als Gegenbewegung die *Académie des vrais amants* hervor. Die Annahme, daß die Schwägerin des Fürsten, Anna von Anhalt-Bernburg, die Begründerin war, wurde irrtümlicherweise aus der Tatsache gefolgert, daß sie 1617 *La Noble Académie des Loyales* oder den „Güldnen Palmenorden“ (*L'ordre de la Palme d'or*) stiftete. Der französisch orientierte „Güldne Palmenorden“ setzte sich die Pflege verschiedener Künste und feiner Sitte wie auch die fremder Sprachen zum Ziele. Die *Académie des vrais amants* huldigte der Hirtendichtung und verehrte ebenfalls die Franzosen, namentlich Honoré d'Urfé.

Als die wichtigsten Einzelgegner der Sprachgesellschaften sind B. Schupp (1610—61), J. Rachel (1618—69), J. J. Chr. von Grimmelshausen (um 1620—76), Chr. Weise (1642—1708) und Chr. Wernicke (um 1660—1725) zu nennen. Es war vor allem Zesens übertriebener Purismus, der zum Spott und zu vielen, oft sehr ungerechten, Angriffen Veranlassung gab.

A. von Reumont *Delle relazioni della letteratura Italiana* 1853. F. W. Barthold *Geschichte der „Fruchtbringenden Gesellschaft“* 1848. G. Krause *Der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ ältester Ertzschrein* 1855. G. Witkowski *Diederich von dem Werder*

1887. H. Schultz *Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften des 17. Jhs.* 1888. E. Wülker *Die Verdienste der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ um die dt. Sprache* 1888. H. Wolff *Der Purismus in der dt. Literatur* 1888. K. Dissel Ph. von Zesen und die „Deutschgesinnte Genossenschaft“. Progr. Hamburg 1890. K. Prahl Ph. von Zesen, ein Beitrag zur Geschichte der Sprachreinigung im Deutschen. Progr. Danzig 1890. A. Berger *Der Gedanke einer dt. Sprachakademie in der Geschichte und in der Gegenwart*, Grenzboten II (1891) S. 301—321. H. Pallmann *Der Kampf um die Reinheit der dt. Schriftsprache*, Didaskalia 1891 Nr. 57/58, 60/61. K. Scherer *Dt. Sprachgesellschaften im 17. Jh.*, Dt. nat. Jb. III (1893) S. 123—132. K. Dissel *Die sprachreinigenden Bestrebungen im 17. Jh.* 1895. A. Chroust *Briefe und Gedichte aus dem Kreise der „Fruchtbringenden Gesellschaft“*, Euph. III (1896) *Ergänzungsheft* S. 1—12. H. Bodmer *Die Sprachreinigungsbestrebungen im 17. Jh.*, N. Zürcher Ztg. 1897 Nr. 289. F. Zöllner *Der erste dt. Sprachverein*, Beil. LZg. 1898 Nr. 68. F. Zöllner *Einrichtung und Verfassung der „Fruchtbringenden Gesellschaft“* 1898. G. Voigt *Die Dichter der „Aufrichtigen Tannengesellschaft“ zu Straßburg*, Progr. Gr.-Lichterfelde 1899. H. Borkowski *Zur Geschichte der „Fruchtbringenden Gesellschaft“*, Euph. VIII (1901) S. 571—575. L. Keller *Die Große Loge zum Palmbaum und die sog. Sprachgesellschaften des 17. Jhs.*, Mhft. d. Comenius-Ges. XVI (1906) S. 188—236. H. Mankowski M. Opitz und die „Fruchtbringende Gesellschaft“, LHW. XLVII (1908) S. 637—640. L. Neubaur *Zur Geschichte des „Elbschwanenordens“*, Altpreuß. Mschr. XLVII (1910) S. 113—183. W. Begemann *Der Orden der Unzer trennlichen des 18. und die „Fruchtbringende Gesellschaft“ des 17. Jhs.* 1911. L. Keller *Die Akademien der Renaissance und ihre Nachfolger*, Mhft. d. Comenius-Ges. Maiheft 1911. W. Begemann *Die „Fruchtbringende Gesellschaft“ und J. V. Andrea*, Sonderabdr. a. Zirkelkorr. f. d. B. Br. Johanns-Meister N. F. IV 1 (1911). J. H. Scholte Ph. von Zesen, Amstelodamum XIV (1916) S. 37—143. O. Denk *Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen und der erste dt. Sprachverein* 1917. F. Kluge *Ideal und Mode im 17. Jh., Von Luther bis Lessing* 1918. S. 183—228. H. Hasper *Das Gründungsjahr der „Deutschgesinnten Genossenschaft“ und J. H. Scholte Datierungsprobleme in der Zesenforschung*, Neoph. X (1925) S. 249 bis 265. Man vergleiche außerdem die Artikel *Nürnberg Dichterschule und Dichterschulen*. J. H. Scholte.

Sprechmelodie (Sprachmelodie).

§ 1. Überblick über die Geschichte der Forschung. — § 2. Ergebnisse der Forschung.

§ 1. Überblick über die Geschichte der Forschung. Daß die Sprache Tonhöhenunterschiede zeigt und eine Art Melodie hat, wurde schon von den Griechen beobachtet. Es wurde auch den griechischen Sprachforschern schon deutlich, daß zwischen der Tonbewegung der Sprache beim Sprechen, dem Sprachmelos, und der musikalischen Melodie beim Singen wesentliche Unterschiede bestehen. Aristoxenos hat den Unterschied zwischen Singen und Sprechen dahin gedeutet, daß beim Singen feste gleichbleibende Töne verwendet würden, während das Sprechen sich in gleitenden Tönen, nicht in meßbaren Intervallen, vollziehe. Die Forschung ist lange Zeit nicht wesentlich über diese Erkenntnis hinausgekommen. Denn statt zu beobachten, ergab man sich Spekulationen und behandelte die Sp. nicht als eigenes Problem, sondern stets in Parallele zur Melodie in der Musik.

Immer aber wurde das Vorhandensein der melodischen Bewegung in der Sprache empfunden. So ging H. v. Kleist mit dem Gedanken um, die Melodie seiner Sprache durch Zeichen festzulegen. Auch Fichte versuchte, das Melos seiner Sprache durch Zeichen kundzutun. Zu Heinrich Franke sagte Goethe: „Wie beim Lesen eines gut gebauten schönen Satzes eine stille Melodie mitschwingt, so muß sie beim Sprechen erst recht ans Ohr des Hörers tönen.“ Schiller schrieb an Körner: „Das Musikalische schwebt mir tiefer vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, ein Gedicht zu machen, als der klare Begriff vom Inhalte, über den ich kaum mit mir einig bin.“

Erst um die Mitte des 19. Jhs. setzte wieder eine lebhaftere, auf Beobachtung gegründete Beschäftigung mit den Problemen der Spr. ein. L. Köhler behandelt in seiner Schrift: *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper* (Leipzig 1853) die Spr. von dem Gedanken aus, daß der Gesang nur eine erhöhte tonvollere Sprache, das Lied ein tonausgeprägtes Gedicht sei. Er entwickelt die Gesangsmelodie aus der Spr., die er durch Vor-

sprechen und beobachtendes Hören zu erkennen sucht und in Noten aufschreibt, wobei er auch die Gleiter bereits bezeichnet. Er bleibt sich trotz aller neuen Erkenntnisse dabei doch bewußt, daß die Probleme der Spr. sehr verwickelt seien, und daß er mit diesen schwierigen Fragen noch längst nicht ins Reine gekommen sei.

Dann beschäftigt sich L. M e r k e l in seiner Schrift: *Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans (Anthropophonik)* (Leipzig 1863) eingehend mit den Fragen der Spr. Er versteht unter Melodie der Rede die „gleichsam zufälligen musikalischen Eigenschaften der Silben einer freien oder gebundenen Rede, welche sich auf Grund einer gewissen physiologischen Nötigung herausstellen“. Er erkennt auch, daß von bestimmten festen Toneinsätzen und Intervallen bei der Deklamation eigentlich gar keine Rede sei, ebenso wenig von einem festen Halten des Tons der einzelnen Silbe. Trotz dieser Erkenntnisse gibt Merkel Aufzeichnungen von Sprechtonbewegungen mit den üblichen in der Musik gebrauchten Noten.

Auch in England wurden die Probleme der Sp. eifrig erörtert. Besonders gefördert wurde die Forschung durch Henry Sweet: *A Handbook of Phonetics* (Oxford 1878). (Vor ihm hatte bereits im 18. Jh. der westindische Plantagenbesitzer Joshua Steele sich über Sp.n im Englischen geäußert.) Wesentlich ist, daß Sweet auf Grund seiner Erkenntnisse darauf verzichtete, die Sprechtonbewegung in Noten aufzuschreiben.

Inzwischen war auch die experimentelle Phonetik vor allem durch P. R o u s s e l o t und E. W. S c r i p t o r e erstarkt (s. den Art. *Schallanalyse* § 1); durch Aufzeichnung der menschlichen Stimmtöne mit Hilfe von Apparaten suchte die experimentelle Psychologie dem Problem der Sp. näher zu kommen. Die Ergebnisse dieser Forschung konnten nicht befriedigen, weil die Aufzeichnung durch Apparate den psychischen synthetischen Vorgängen weder beim Sprechen noch beim Hören gerecht werden konnte.

Bahnbrechend wirkte E. S i e v e r s mit seinen beiden Vorträgen: *Zur Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses* (1894) und *Über Sprachmelodisches in der dt. Dichtung* (1901). Sievers machte sich von der rein musikalischen Auffassung der Sprachmelodie frei; außerdem erkannte er, daß die Sp. sowohl vom Standpunkt des Sprechenden wie des Hörenden ein psychologisches Problem sei. „Die Musik arbeitet hauptsächlich mit festen Tönen von gleichbleibender Tonhöhe, die Sprache bewegt sich vorwiegend in Gleittönen, die innerhalb einer und derselben Silbe von einer Tonhöhe zur anderen auf- oder absteigen. Insbesondere aber bindet sich die Sprache nicht an die fest bestimmten Tonhöhen und Intervalle der musikalischen Melodien: sie kennt nur ungefähr bestimmte Tonlagen, und ihre Tonschritte sind zwar meist der Richtung nach (ob Steigschritt oder Fallschritt) fest gegeben, aber nicht auch der Größe nach“. In diesen gleitenden Sprech-tönen werden aber gewisse feste Punkte zu Hauptträgern des melodischen Eindrucks. Hauptträger dieses melodischen Eindrucks sind die Vershebungen. E. Sievers gewinnt bald auch die Anteilnahme der Psychologen W. W u n d t und F. K r ü g e r. Eine lange Reihe von Untersuchungen bringt ihm immer tieferen Einblick in die Form menschlicher Rede (die einzelnen Arbeiten von E. Sievers siehe im Art. *Metrik*, Bd. II, S. 343/44.) Von seinem Schüler W. E. P e t e r s läßt er den Einfluß der Sieversschen Signale und Bewegungen auf die Sp. beim Sprechenden und die Auffassung der Sp. beim Hörenden untersuchen. Die Beobachtung der Sp. wird ein Teil der Sieversschen Schallanalyse (s. den Art. *Schallanalyse*). Als wesentlich für die Sieversschen Anschauungen ist herauszuheben, daß Sievers zahlreiche, wie es scheint, der Möglichkeit und Zahl nach unbegrenzte Formen von Sp.n annimmt. Jedes Sprachwerk zeige aber nur eine von diesen an sich möglichen Formen als charakteristisch für seinen Schöpfer durchgeführt.

An Sievers zunächst anknüpfend, mit

den Methoden und Ergebnissen der Experimentalphonetik und mit der psychologischen Forschung über die „Gestalt“ vertraut, beschäftigt sich F. r. S a r a n mit den Fragen der Sp. Er zuerst versuchte genaue Notierung eines langen Gedichtes (*Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes*, Studien zur dt. Philologie 1903, S. 171—239). Er erkennt im Verlauf seiner Forschungen mehr und mehr die komplexe Natur der Sp. und bemerkt, daß sich mit der Stimmhöhe auch andere Faktoren (Lautheit, Klangfarbe) ändern, und daß für den Eindruck der Sp. vor allem die Gleiter der Hebungen kennzeichnend sind. Ferner aber stellte er fest, daß es im Verse und in der durchgearbeiteten fließenden Prosa nur wenige Typen der Tonbewegung gebe. Im Gegensatz zu Sievers, der eine unbegrenzte Zahl von Melodieformen annimmt, beobachtet Saran deren nur vier (s. u.). Er scheidet die indifferente Tonbewegung der schlichten Prosa als *Melos* von der als solchen wohlgefälligen, künstlerischen Tonbewegung (Sprachmelodie) der (metrischen und prosarhythmischen) Dichtung. Mit der zunehmenden Erkenntnis, daß Gleitbewegung für den Eindruck der Sp. wesentlich sei, kommt Saran davon ab, Sp. in Notenschrift von angebbaren Intervallen wiederzugeben. In den Anschauungen Sarans bewegen sich die Arbeiten von P. Habermann (1909) und G. Bunte (1928) (s. u.). Mit G. B ü n t e zusammen hat Saran eine große Anzahl dt. Stenzen verschiedener Dichter auf die Form der Versmelodie, die sprechmelodische Lage der Hebungen, der Vor-, Innen- und Nachsenkungen, die Bildung der Gleiter und den Gesamteindruck der melodischen Bewegung untersucht und beschrieben.

Das Dasein von Versmelodien überhaupt wird bestritten von A. Heusler. Unter Sprachmelodie versteht A. Heusler „die klangliche Höhe und Tiefe der stimmhaften Sprachteile, die Unterscheidung von Frageton und Aussageton; die allgemeine Höhenlage der Stimme“. Hierin stünden Vers und Prosa unter gleichen Gesetzen. Diese Anschauung von

Sprachmelodie deckt sich nicht mit dem, was Sievers und Saran darunter verstehen. Außerdem aber unterscheiden sich Vers und Prosa in Sprechmelodie und Sprechmelos ebenso sehr voneinander wie in Sprachrhythmus bzw. Metrum und Akzent. Die Sp. ist wie Rhythmus und Metrum eine Eigenschaft der künstlerisch geformten Rede und für den Eindruck der künstlerischen Form maßgebend.

Den Untersuchungen von H. Klinghardt, der ausgehend vom Französischen und Englischen im Dt. zwei Formen der Sp., die weiterweisende und abschließende Tonbewegung, beobachten will, kommt für das Dt. wenigstens wenig Wert bei.

C. Stumpf (s. u.) hat ausgeführt, daß sich Sprache und Gesang in phänomenal-akustischer Hinsicht nicht spezifisch, d. h. durch irgendeine Grundeigenschaft, sondern nur gradweise, aber einschneidend unterscheiden. Die Sprache benutzt in vielfältigster Weise und großem Umfange neben sprunghaften Tonschritten stetige Tonveränderungen, der Gesang Tonstufen. Als Vortragsart zeigt der Gesang allerdings gelegentlich stetige Übergänge, die aber das deutliche Erfassen „gemeinter“ Tonstufen, d. h. einer Tonalität, in keiner Weise beeinträchtigen dürfen. Die Gefühlswirkungen der gesprochenen Sprache knüpfen sich wesentlich gerade an stetige Tonveränderungen an. C. Stumpf ist der Meinung, daß es bei den Intervallen der Sprache auf einen Viertelton höher oder tiefer nicht ankomme, während die musikalischen Gefühlswirkungen in erster Linie an feste Intervalle fester Töne geknüpft sind und kleine Abweichungen von diesen gerade am unangenehmsten empfunden werden. (Doch ist es sehr fraglich, ob diese Ansicht richtig ist. Die Weite der Tonschritte scheint ganz eng mit der Sprechart zusammenzuhängen, und geringe Abweichungen von den Verhältnissen des Ethos einer Sprechart werden oft als ästhetisch unangenehm empfunden.) Mit diesen primären Unterschieden hängen weitere, wie der größere Anteil an Ge-

räuschen, die geringere Deutlichkeit der Tonhöhen bei unakzentuierten Silben, die größere Freiheit des zeitlichen Verlaufs in der gewöhnlichen Sprache zusammen. Die Tonbewegung in der Silbe selbst ist keine Summe aufeinanderfolgender Töne, sondern eine einheitliche, qualitativ eigenartige Tonercheinung, so einheitlich wie ein festliegender Ton. Das Problem der bewegten Erscheinung ist aber überhaupt erst zuletzt in den Kreis der Untersuchungen einbezogen worden. Hier gibt es noch viel zu klären.

§ 2. Ergebnisse der Forschung. Nach den vorliegenden Untersuchungen über Sp., vor allem nach den Arbeiten von Sievers, Peters und Saran-Bunte (s. u.), läßt sich zusammenfassend folgendes sagen:

Die Sp. fällt psychologisch in den Bereich der „Gestalt“ (über die Literatur zum Begriff der Gestalt siehe den Art. *Rhythmus* Bd. III, S. 53). Sie erweist sich als ein System von Veränderungen und Beziehungen, das den Eindruck einer gegliederten Einheit hervorruft. Die Beziehungen der Sprachlaute greifen sehr ineinander (Höhen- und Klangfarbenunterschiede, Bildung der Gleiter, Schwere, Lautheit u. a.); sie sind begrifflich schwer faßbar und nur dem analysierenden Beobachter im einzelnen erkennbar; sie werden aber unmittelbar als vorhanden empfunden. Jede menschliche Rede hat nur eine Form der Sp., die dem Schöpfer der Rede und dem Sinn des Gesagten entspricht. Die Sp. wird aus einem einheitlichen Sinn gestaltet und trägt entscheidend zur genauen Bestimmtheit der Bedeutungen bei. Sie ist der sinnliche Ausdruck des Gesamtsinns und steht als Vermittlerin sprachlich ausgedrückter Vorgänge über den sprachlichen Vorgängen der Wortprägung, Formbildung und syntaktischen Anordnung der Satzglieder. Die Sp. läßt sich auch aus dem geschriebenen und dann klingend gemachten Wort erwecken. Sie haftet gleichsam am geschriebenen Wort.

Ist die sprachliche Bewegung menschlicher Rede noch nicht künstlerisch geformt, wie z. B. beim Sprechen im ge-

wöhnlichen Verkehr des täglichen Lebens, so wird sie nach Saran als Sprachmelos, besser Tonbewegung bezeichnet. Die gewöhnliche, mehr oder weniger gefühlbetonte Rede hat zweifellos immer eine solche Tonbewegung, ein Sprachmelos; nur ist diese Bewegung selten durchgebildet, gleichmäßig durchlaufend und darum an sich nicht ästhetisch wirksam. Sprachmelos wird nach Saran in der Prosa und im Vers zur Sprechmelodie, wenn die sprachliche Bewegung künstlerisch gesteigert wird und an sich den Eindruck der Wohlgefälligkeit hervorruft. Diese Wohlgefälligkeit kommt durch eine bestimmte Auswahl aus den Tonmöglichkeiten der Sprachelemente und durch eine bestimmte Gruppierung zustande. Die Tonbewegung auch in den Versen erfolgt nicht in einer willkürlichen, von Vers zu Vers wechselnden Form, sondern in einer ausgeprägten, in ihrem allgemeinen Gange unschwer zu erkennenden Tonbewegung. Je poetischer und je stimmungsvoller eine Versdichtung ist, um so ausgeprägter ist die Tonbewegung, um so mehr kommt ihr die Bezeichnung Sprechmelodie zu. (Peters macht einen Unterschied zwischen Sp. und Sprachmelodie. Sp. charakterisiere mehr die subjektive Seite des Sprechens; Sprachmelodie sei eine mehr objektiv philologische Bezeichnung.)

Das Stück, auf dem die Sp. beruht, und in dem sie sich ständig wiederholt, ist die rhythmische Reihe (das Sprachmelos gründet sich auf die akzentuelle Reihe). Innerhalb der rhythmischen Reihe geht nach Saran die Tonbewegung der Hebungen in durchgearbeiteter fließender Sprache (rhythmischer Prosa und Vers) nur auf zwei Hauptarten, als Bogen- und als Zickzackmelodie vor sich:

I. Als Bogenmelodie führt sie a) entweder aufwärts und dann abwärts:

. . . .
(.)
(.)

oder b) abwärts und dann aufwärts:

. . . .
(.)
(.)

II. Die Melodie ist deutlich gebro-

eine bestimmte Tonstufe zusammen. Es wird der Eindruck einer bestimmten Tonhöhe hervorgerufen, ohne daß solche bestimmten Tonhöhen bei dem Charakter der Gleittöne vorhanden sind. Bei der Analyse von Sp.n werden die reinen Steigbewegungen allgemein als solche aufgefaßt und ihr Umfang wird gut wahrgenommen. Die reinen Fallbewegungen werden in der Regel als solche erkannt, aber in ihrem Umfange schlecht wahrgenommen. Bei steigend-fallenden Zirkumflexen wiegt der steigende Eindruck vor, auch bei dem viel stärker fallenden als steigenden. Der Umfang wird schlecht wahrgenommen. Bei fallend-steigenden Zirkumflexen wird der fallende Teil deutlich erkannt, manchmal in ziemlichem Umfange.

Sievers unterscheidet bei der Bildung der Gleiter gerade, bogende (konvex- oder konkav-bogend ~ ~), kreisende und geschleifte Formen. Außerdem spielt bei ihm die Unterscheidung steigtoniger und falltoniger Formen eine große Rolle. Der Bildung der Gleiter hat auch Saran im Verein mit Bünthe besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Nach Saran scheint die gewöhnliche Form des Gleiters in der Verssprache die Mulde zu sein. Der Silbenton gleitet nach dem Einsatz abwärts und geht nach einigem Verweilen in einer Tiefenlage wieder in die Höhe. Der Vorgang kann nun auf verschiedene Art ablaufen: 1. Der Einsatzzpunkt und der Endpunkt des Silbengleiters können etwa in gleicher Höhe liegen: *u*. 2. Der Einsatzzpunkt liegt höher als der Endpunkt, der Ton fällt beträchtlich: *ü*. 3. Der Einsatzzpunkt liegt tiefer als der Endpunkt. Der Ton fällt nicht beträchtlich, geht dann aber über den Einsatzzpunkt hinaus in die Höhe: *u*. Die Dauer der abfallenden und aufsteigenden Bewegung und ihr gegenseitiges Verhältnis kann stark wechseln. Alle genannten Bewegungen im Gleiter können allmählich, auch eckig sein. Dadurch ergeben sich in ihrer Wirkung sehr verschiedene Möglichkeiten.

Von entscheidendster Bedeutung ist die Stelle, wo der Gleitton am sinnfällig-

sten hörbar, wo er am „schwersten“ wird, d. h. an welcher Stelle der Mulde der Kern liegt. Es ist ein wesentlicher Unterschied, wo bei zwei sonst gleichen Gleitern der Kern liegt. Auf die Länge des Gleiters ist im allgemeinen die Schwere in der Weise von Einfluß, daß er um so länger ist, je schwerer die Silbe ist. Die Gleiter der Senkungen heften sich zuweilen eng an den jeweils vorgehenden Hebungsgleiter. Vielleicht hängen die „Bekingschen Schlag-“ und „Sieversschen Personalkurven“ wesentlich mit der Form der Silbengleiter zusammen. Beim Typus I liegt der schwere Kern im Vorderast, zuweilen ganz am Anfang, beim Typus II mehr in der Mitte. Im Typus III ist der Gleiter fast durchweg gleich schwer, in der Mitte vielleicht etwas nachlassend.

Neben der Tonbewegung ist die Tonlage als Bestandteil der Melodie zu beobachten, d. h. die tonalen Grenzen, innerhalb deren eine Strophe sich bewegt. Notation für das gesprochene Wort ist unmöglich; man muß sich darauf beschränken, die Tonlage als durchschnittlich hoch, mittel oder tief zu bezeichnen und durch Vergleichen von Dichtungen untereinander ein Kriterium zu schaffen (s. auch die Art. *Schallanalyse* und *Schallform*).

Die Literatur zur Frage der Sp. ist sehr umfangreich geworden. Eine Bibliographie fehlt bisher. Sie wird deshalb hier zu geben versucht. Der besseren Übersichtlichkeit wegen werden die bedeutendsten und wegweisenden Untersuchungen der letzten Zeit zuerst genannt.

E. Sievers *Rhythmisch-melodische Studien* 1912. Ders. *Ziele und Wege der Schallanalyse* 1924. Ders. *Steigton und Fallton im Althochd.* 1925. Weitere Arbeiten von E. Sievers s. im Art. *Metrik* Bd. II, S. 343 bis 344. F. Saran *Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes*, Studien z. dt. Philologie (1903), S. 171 bis 239. Ders. *Di. Verslehre* (passim; besonders S. 101—119. 219—221.) Ders. *Das Hildebrandslied* 1915. G. Bünthe *Zur Verskunst der dt. Stanze* 1928 = Sarans Bausteine Bd. XXII. W. E. Peters *Stimmgebungsstudien I. Der Einfluß der Sieversschen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie. Experimental-phonetisch untersucht*, Psychol. Studien X (1918), S. 385 bis 570. Ders. *Die Auffassung der Sp.* 1924. (Hierin auch eine Geschichte des Problems.) G. Ipsen und Fr. Karg *Schallanalyti-*

sche Versuche 1928 = German. Bibliothek Abt. II, Bd. 24. K. Luick *Über Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung*, GRM. Bd. II (1910), S. 14—27. C. Stumpf *Singen und Sprechen*, Z. f. Psychologie Bd. XCIV (1923), S. 1—37. J. Stenzel *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition. Ein Beitrag zur Frage der Sprachmelodie*, Jahrbuch f. Philologie Bd. I (1925), S. 160—201. Literatur zur „Gestalt“ bei R. Eisler *Wörterbuch der philosoph. Begriffe*⁴ 1927.

L. Köhler *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper* 1853. L. Merkel *Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans* 1866. H. Sweet *A Handbook of Phonetics*, 1878. Ders. *A Primer of Phonetics*, 1890. A. Grabow *Die Musik in der dt. Sprache* 1879². C. Stumpf *Musikpsychologie in England*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. I (1885), S. 261—349, besonders S. 278 ff. E. W. Scripture *Über das Studium der Sprachkurven*, Ostwalds Annalen der Naturphilosophie Bd. IV (1904), S. 28—46. B. Eggert *Untersuchungen über Sprachmelodie*, ZfPsychologie Bd. IL (1908), S. 218—237. P. Habermann *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. H. Siebeck *Sp. und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis*, Riemann-Festschrift (1909), S. 3—9. W. Masing *Sprachliche Musik in Goethes Lyrik* (QF. Bd. CVIII) 1910. A. Heusler *E. Sievers und die Sprachmelodie*, DLZ. XXXIII (1912), Sp. 1477—1486) und *Dt. Versgeschichte* Bd. I (1925), S. 5. Joh. Wittmann *Über die rußenden Flammen und ihre Verwendung zu Vokal- und Sprachmelodieuntersuchungen*, Archiv für ges. Psychologie Bd. IXXX (1913), S. 389—449 (auch Dissertation Kiel 1913). J. Tenner *Über Versmelodie*, ZfÄsthetik Bd. VIII (1913), S. 247—279; 353—402. E. Waiblinger *Systematisch-pädagogische Einführung in das Studium der Tonhöhe*, Vox Bd. XXIII (1913), S. 209 bis 230. G. Panconcelli-Calcia *Über Sprachmelodie nach dem heutigen Stande der Forschung*, Die neueren Sprachen Bd. XX (1913), S. 589 bis 596. F. Ohmann *Melodie und Akzent*, Kongreßbericht für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1914), S. 476 bis 481. R. Noatzsch *Sprachmelodie — Gesangsmelodie in: Sprechen, Singen, Musik* (1914), S. 156 bis 166. E. Feise *Schillers Lied von der Glocke nach seiner metrischen und melodischen Form*, JEGPh. Bd. XV (1916), S. 213 bis 238. Clara Hoffmann *Die Klangfarbe der Stimmen und Laute*, Vox XXX (1916), S. 140—160. E. Sommer *Stimmung und Laut*, GRM. VIII (1920), S. 129—141. J. Göpfert *Stimmaufnahmen mit dem Marbeschen Sprachmelodieapparat*, Vox Bd. XXX (1920), S. 116 bis 128. J. Forchhammer *Theorie*

des Sprechens und Singens 1921. E. Sapir *The musical foundation of verse*, JEGPhilol. Bd. XX (1921), S. 213—291. W. Berendsohn und W. Heinitz *Untersuchungen zur Tonbewegung in gesprochenen Versen*, Vox Bd. XXXI (1922), S. 18—25. E. W. Scripture *Studies in the melody of speech*, Vox Bd. XXXI (1922), S. 26—32. A. M. Schmidt *Kunsterziehung und Gedichtbehandlung* Bd. I, S. 171—192 (1921³). Marie L. Barker *Joshua Steele on speech-melody* (1779), The modern language review XIX (1924), S. 169—174. M. Förster *Sprachmelodiekurven aus dem 18. Jh.*, Arch. f. n. Spr. Bd. CXLV (1923), S. 62—64. R. Blümel *Die dt. Schallform der letzten Blütezeit* 1923. H. Klinghardt *Sp. und Sprechakt* 1923. E. W. Selmer *Ein Verfahren zur synchronen Darstellung des musikalischen und dynamischen Akzents*, ZfMa. Bd. XVIII (1923), S. 319—324. Fr. K. Roedemeyer *Vom künstlerischen Sprechen* 1924. E. Karg-Gasterstädt *Zur Entstehungsgeschichte des 'Parzival'* 1925. W. Heinitz *Die Sprechtonbewegung in Arnold Schönbergs 'Pierrot Lunaire' (Mitteilungen Nr. 1 des Phonetischen Laboratoriums der Universität Hamburg)* 1925. H. Grimme *Nhd. Sprachmelodik als Grundlage der Syntax*, GRM. Bd. XII (1925), S. 274—285. 328—350. E. Drach *Die redenden Künste* 1926. E. W. Scripture *Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang* 1927. E. Winkler *Sprachmusik und Stilistik*, GRM. Bd. XV (1927), S. 1—13. P. Habermann.

Sprechvers. Bezeichnung für den gesprochenen oder zum Sprechvortrag bestimmten Vers im Gegensatz zu dem gesungenen oder von vornherein für Gesangsvortrag bestimmten Vers. Aus rein rhythmischen Gründen ist die Frage mit Sicherheit kaum zu entscheiden, ob ein Vers ausdrücklich für Sprech- oder Gesangsvortrag bestimmt war, wenn es auch einige Kennzeichen dafür gibt. So behält der ahd. Vierer in der Gesangspoesie im großen und ganzen seinen spondeischen Gang bei. Die Senkung ist meist einsilbig. Hebungsauflösung und besonders Hebungsverkürzung fehlt. Brechungen sind selten. Das Musikmetrum kann eben die orchestrisch-rhythmischen Grenzen beibehalten. Wenn früher für alle ahd. Reimgedichte Gesangsvortrag angenommen wurde, so haben dabei weniger rhythmisch-metrische Erwägungen den Ausschlag gegeben als literarhistorische Spekulationen. Fr. Saran hat gezeigt, daß

Otfrids Werk Lesepoesie, geistlicher Lese-
stoff in metrisch-poetischer Form ist.
Ebensowenig werden 'Christus und die
Samariterin' und Psalm 138 für Gesangs-
vortrag bestimmt gewesen sein. E. Sie-
vers hat sich dahin geäußert, daß der
Psalm 138 und das Georgslied, ebenso
das Lied '*De Heinrico*' responsorisch von
einer Baß- und einer Tenorstimme (ge-
sungen oder gesprochen?) vorgetragen
worden seien. Zweifellos gesungen wurden
von den ahd. Reimgedichten Petruslied
und das (nur in lat. Übersetzung erhal-
tene) Galluslied, wie die übergeschriebe-
nen Neumen beweisen. (Siehe auch den
Art. *Reimvers* § 4 und § 6 a und b und
den Art. *Singen* und *Sagen*.)

Auch der übliche Unterschied zwischen
„Spruch“ und „Lied“ in mhd. Dichtung
besagt für die Vortragsweise nichts. Beide
Formen werden gesungen. Auffällig bleibt,
daß ein Teil mhd. Heldendichtung (Nibe-
lungenlied, Salman und Morolf u. a.)
Strophenformen der sangbaren Lyrik ver-
wendet. Der Grund liegt wohl darin,
daß die vorangehende Heldendichtung,
das kurze sangliche Lied, in Strophen
ging, und daß die Epiker bei diesem Gat-
tungszeichen (Heusler) blieben, vielleicht,
seitdem der Dichter der älteren Nibe-
lungennot die Form des Kürnberger ver-
wendet hatte.

Zu der in den angegebenen Artikeln ver-
zeichneten Literatur jetzt noch: E. Sie-
vers *Ahd. Responsorientexte*, PBB. Bd. LII
(1928), S. 208—216.

Man unterscheidet Musik- und Sprech-
metrum. Metrum überhaupt ergibt sich,
wenn sich orchestrischer Rhythmus mit
sprachlich-akzentueller Gliederung mischt.
Das ist im Lied und Gedicht (ohne Melodie)
möglich. So ergibt sich Musikmetrum und
Sprechmetrum. Beide sind in ihren Formen
verwandt. Das Verhältnis des Orchestri-
schen und Akzentuellen zueinander kann
sowohl im Lied wie Gedicht verschieden
sein. Überwiegt in solchen gesungenen
oder gesprochenen Mischformen der or-
chestrisch-rhythmische Bestandteil, dann
gibt es strengere Formen; entfernen sich
die Formen von der orchestrisch-rhyth-
mischen Grundlage und überwiegt in

ihnen die sprachlich-akzentuelle Gliede-
rung, so werden sie freier. Im allgemeinen
wird im gesprochenen Vers das Orche-
stische gründlicher ausgeschaltet als im
Lied.

Reine Sprechmetren können nachträg-
lich für Gesangsvortrag komponiert wer-
den. Sie bleiben deshalb als Gedichte,
d. h. solange sie nicht gesungen werden,
sprechmetrisch. Die Vertonung kann ihre
Form je nach Art der Komposition wie-
der mehr ins Orchestisch-Rhythmische
verändern. Die vertonten Sprechmetren
können aber auch die sprechmetrische
Form in weitem Maße beibehalten. Hier
ergeben sich eben weitgehende Unter-
schiede des Stils (s. auch den Art.
Rhythmus).

Sprechmetren haben, wie Fr. Saran
ausführlich gezeigt hat, ihre Besonder-
heiten: Einschnittsverlegungen (Brechun-
gen in verschieden starken Formen), Sen-
kungsüberfüllung, Hebungsverkürzung,
schwebende Betonung, freiere Behand-
lung der Zeiten, Beschränkung und Weg-
fall der Pausen u. a.

Sprechmetren sind z. B. der Allite-
rationsvers (s. d.), der Sage-
vers (s. d.), der Vers der früh-
mhd. Dichtung (s. den Art. *Reim-
prosa*), der Knittelvers (s. d.),
der Blankvers (s. d.), die Verse der
Buchlyrik.

Saran *Verslehre* bes. S. 178—200.

P. Habermann.

Sprichwort.

§ 1. Wortklärung und Begriffbestimmung.
— § 2. Entstehung und psychologische Voraus-
setzung. — § 3. Geschichtlicher Überblick und
Sp. sammlungen: a) germ.-ahd., b) mlat.,
c) mhd. und vorhumanistische, d) humanisti-
sche Zeit, e) 16. Jh., f) 17. Jh., g) 18. und 19. Jh.
— § 4. Inhalt. — § 5. Form. — § 6. Stand und
Aufgaben der Forschung.

§ 1. Ein Wort von unsicherer Etymo-
logie, wahrscheinlich eine tautologische
Zusammensetzung von *wort* und dem sel-
tenen, gleichbedeutenden mhd. *spriche*:
S. wäre dann soviel wie „vielgesprochenes
Wort“. Neben *sprichwort* im Mhd. noch
altez, *altsprochen*, *gemeinez wort* oder *ge-
meiner spruch* und die schon ahd. *biscaff*,
bispiel, *biwort* (*biwurti*); anders got.

gajuko. Die jetzt herrschende Form *Sprichwort* ist richtig, während die seit dem Frnhd. erscheinenden *sprüch-* und *spruchwort* eine volksetymologische Umdeutung und Herleitung von *spruch* darstellen.

Auch die Begriffbestimmung des Wortes ist nicht eindeutig; von dem eigentlichen S. ist einmal die sprichwörtliche Redensart zu scheiden. S. im engeren Sinn ist ein im Volksmund umlaufender Spruch von geschlossener Form, bildhaftem, gleichnisartigem Ausdruck und lehrhafter Tendenz oder Wirkung. Die sprichwörtliche Wendung hingegen liebt zwar auch volkstümliches, bildgeschmücktes Gepräge, verzichtet aber auf festgefügte Formung und absichtsvolle Belehrung. Zum andern ist das S. abzugrenzen gegen bloße Sinnsprüche und allgemeine Sentenzen, die wohl geschlossen geformt und lehrhaft, doch nicht volkläufig sind. Denn der Brauch im Volksmund ist dem S. wesenhaft. Auch 'Geflügelte Worte' nachweisbarer Verfasser gehören, obwohl allgemein bekannt und nachgesprochen, nicht zum S. im engeren Sinn.

Die volkhafte Verbundenheit bestimmt das Wesen des S.: Sinn und Ausdruck müssen schlicht sein und leicht faßbar. Hohe Gedanken, gewählte Worte, die der Denkart breiter Volksschichten fremd, widerstreben sprichwörtlicher Festigung: nur was dem einzelnen unvermittelt in praktische Lebenskenntnis und Lebensführung umsetzbar, macht lehrhafte Tendenz mundgerecht. Auch so läuft nicht jedes S. um im ganzen Volk: mundartliche, berufliche und gesellschaftliche Abstufung schränkt weitgehend eine allgemeine Verwendung ein. Viele Sprichwörter sind nur in gewissen landschaftlichen, beruflichen und gesellschaftlichen Kreisen heimisch. Bald steigen sie aus der Tiefe in die Höhe, bald sinken sie umgekehrt von oben nach unten: ein Wechsel bedingt schon durch die Verschiedenheit von Volk-, Sprach-, Schrift- und Kunstsprache.

§ 2. Der Ursprung des S. leitet sich her von ethisch-psychologischen Bedürfnissen des Volkes: seit alters benötigten

Menschen einfacher Sinnesart für ihr Denken und Fühlen, für ihr Tun und Lassen sinnfällige Formen fester Gebundenheit, um sich in den vielfältigen Wechseln des Lebens zurechtzufinden. Solche Stützen und Richtlinien für die Lebensführung gibt das S. bequem an die Hand. Erst seit dem Zeitalter der Aufklärung glaubt die geistige Oberschicht des volkstümlichen Spruchguts entraten zu können, während die Mittel- und Unterschichten die alte Spruchweisheit noch heute hegen und pflegen.

Der breite Strom des dt. S.schatzes entspringt zwei Hauptquellen: volkstümlicher Spruch- und literarischer Buchweisheit. Die Grenzen zwischen volkstümlichem und literarischem S. sind jedoch von Anbeginn durchaus flüssig: die Literaten schöpfen aus dem Volksmund und dieser macht sich die literarischen S. zu eigen. Wir sprechen heute von Volkss. freilich nicht in der alten, von Aristoteles, Rousseau, Herder und den Romantikern vertretenen Meinung, als habe das S. seinen geheimnisvollen Ursprung in der unerschöpflichen Tiefe der Volksseele. Gewiß, das S. ist Ausdruck und Bewahrer einer uralten Volksweisheit, aber sein Schöpfer ist so wenig wie beim volkstümlichen Lied, Märchen und in der Sage das Volk als solches. Vielmehr machte sich stets ein einzelner zum geschickten Former und Deuter volkhafter Weisheit. Das S. ist aus der Beobachtung alltäglicher Geschehnisse oder als ein Erzeugnis der Einbildungskraft geboren. Die Hörer nahmen den Spruch auf, trugen ihn weiter und gaben ihm, falls nötig, eine schlagkräftige Gestalt. Der Anteil des Volkes am S. erstreckt sich also wie bei der Wortschöpfung und Wortwahl nur auf die Auslese und Überlieferung.

Ansehnlich ist die Zahl der S., die der Buchweisheit von Dichtern und Denkern, gelehrten wie volkstümlichen, ihre Entstehung danken. Sie zeichnen sich aus durch kunstvollere Form, tieferen Gehalt, und ihrer viele erfreuen sich großer Beliebtheit beim Volk, das von ihnen Besitz ergreift und sie sich mundgerecht macht. Schon seit dem frühen MA. be-

dienen sich dt. und lat. Schriftsteller gern des S.s, um ihrer Darstellung eine volkstümliche Würze zu geben. Oder der Kern kleiner Erzählungen wie Fabeln, Anekdoten oder Schwänke wird zu sprichwörtlichen Fassungen verdichtet und so unter das Volk gebracht. S. dieser Art gehören also in den Kreis gesunkenen Kulturguts.

§ 3. a) Die zu Sprüchen geprägte Volks- und Lebensweisheit ist uralter Menschheitsbesitz. Auch bei den Germanen war volkstümliche Gnomik rege und wurde früh in eine metrische Kunstform gebracht. Die Nordgermanen und Angelsachsen entwickelten diese Kunstsprüche zu einer förmlichen Dichtgattung mit Stabreimstrophen. Nicht so günstig lagen die Bedingungen bei den Sü germanen, weil bei ihnen die christliche Mission, aller heidnischen Poesie abhold, der Verbreitung des alten Spruchgutes entgegenwirkte. So sind aus der frühahd. Zeit nur wenige, literarisch überlieferte S. auf uns gekommen wie z. B. das bekannte *ort wider ort* im Hildebrandslied. Erst aus dem Beginn des 11. Jhs. liegt eine umfangreichere Sammlung dt. S.er vor, die die Notker als Übungsbeispiele für seine St. Galler Klosterschule zusammenstellte.

b) Gleichzeitig setzen auch die lat. S.-sammlungen ein, die dt. S.er in lat. Hexameterform gießen. Die älteste und umfassendste ist die *Fecunda ratis* ('Das vollbeladene Schiff') Egberts von Lüttich, gleichfalls zum Lehr- und Lesebuch für den Schulunterricht bestimmt. Ausgang des 14. Jhs. stoßen wir auf solche lat. Sammlungen, kleinere und größere, die für Geschichte und Erforschung der dt. S. von Belang sind. Sie dienen den gleichen lehrhaft-erzieherischen Schulzwecken wie vordem die unter Catos Namen laufenden *Disticha de moribus* oder Avians Fabelbuch: durch sie sollen die Schüler gutes Latein und zugleich Tugend und Lebensweisheit lernen. Sie schöpfen aus der antiken Überlieferung, aus der Bibel und Patristik und vor allem aus dem Volksmund: ohne sie wäre die Kenntnis unsres altheimischen S.schatzes höchst lücken-

haft. Zudem danken viele dt. S.er ihr Leben der Übersetzung lat. Spruchguts aus alter und neuer Zeit wie: *aurora habet aurum in ore; dum spiro spero; uniti muniti; per angusta ad augusta* ('Durch die Enge zum Gepränge'); *per crucem ad lucem; qualis rex talis grex; nemo sapiens nisi patiens* u. a. Auch die mlat. Dichtung wie der *Ruodlieb* und *Isengrimus* ist reich an gelehrtem und volkstümlichem Spruchgut.

c) In der mittelalterlichen dt. Dichtung pflegen das S. allen voran die Didaktiker: die älteren Spruchdichter wie Spervogel, dann Reinmar und Walther, zumal die Verfasser der größeren Lehrdichtungen wie Heinrich von Melk, Thomasin von Zirclaere, der Winsbeke, Freidank, Hugo von Trimberg, der Teichner u. a. bis herunter zu Ulrich Boner und Seb. Brant, während in den für die höfische Ritterschaft bestimmten rein epischen und lyrischen Dichtungen für das S. nur wenig Raum ist. Hingegen in der volkstümlichen satirisch-didaktischen Literatur der frühnhd. Epoche schwillt der S.-reichtum zu einem breiten Strom an: bei Seb. Brant, Geiler von Kaisersberg, Burkard Waldis, Luther, Hans Sachs, Th. Murner, Joh. Fischart, auch in der Schwank- und Chronikliteratur häufen sich die S.er zu Tausenden.

Seit dem Ausgang des 14. Jhs. werden auch die dt. S.-Sammlungen häufiger. Die Sammler schöpfen ihr Material aus dem Volksmund und der Literatur, wobei die jüngeren die älteren bedenkenlos abschreiben. Gern wird der dt. Fassung die lat. beigesetzt, unbekümmert, ob diese oder jene die ursprüngliche ist. Eine der umfangreichsten Sammlungen sind die niederländischen *Proverbia communia sive seriosa* vom Ende des 15. Jhs. mit vielen, auf dt. Boden sonst nicht überlieferten Sprüchen. Kein Zufall, daß diese Sammlung in den Niederlanden entstand; denn dort erfreute sich das S. seit alters ganz besonderer Pflege. Durch den Buchdruck der Allgemeinheit früh zugänglich gemacht, bildete die Sammlung eine ergiebige Quelle für die anschließende Entwicklung der S.-Literatur.

d) Die lat. Sprüche der vorhumanistischen Sammlungen sind im Gewand des scholastischen Schul- und Kirchenlateins Ausdruck einer mal. Geisteshaltung. Mit dem Sieg des Humanismus wird das anders: Die humanistisch gebildeten Sammler, im Bestreben auch die lat. S.er ihren sprachdidaktischen Zwecken dienstbar zu machen, kleiden ihre Sprüche in ein klassisch-elegantes Prunklatein. Humanisten von Rang üben an den S.ern ihren poetischen und Prosakunststil. Die berühmtesten Sammlungen dieser Art sind die *Adagiorum collectanea* des Erasmus von Rotterdam (Paris 1500) und die *Proverbia Germanica* (1508) des Tübinger Dichterhumanisten Heinrich Bebel. Jene enthält rund 800 aus griech. und lat. Schriftstellern zusammen gelesene S.er mit gelehrten Erklärungen. Das Buch erlebte mit über fünfzig Auflagen einen seltenen Erfolg, den es der Klassizität in Gehalt und Gestalt zu danken hatte.

Anders die Bebelsche Schrift, die inhaltlich die Linie der *Proverbia communia* fortsetzt z. T. mit direkten Entlehnungen und viele Sprüche unmittelbar der Volksrede entnimmt; eine wichtige Quelle für das volksläufige S. jener Übergangsepoche. Durch Herkunft und Umgang mit Sprech- und Denkart des gemeinen Volks vertraut, möchte der Humanist den reichen Schatz volkhafter Spruchweisheit heben. So trägt er 600 S. zusammen, von einer doppelten Absicht geleitet: einmal will er zeigen, daß auch solche volkstümliche Spruchreden recht gut in klassisches Latein umgeprägt werden können; zum andern möchte er auch der gebildeten Oberschicht das im Volksum und lebendige Spruchgut, den Träger praktischer Lebenserfahrung und sinniger Weltweisheit, bekannt und schmackhaft machen. Doch scheint Bebels Schrift, wenn auch von 1508 bis 1516 mehrfach aufgelegt, längst nicht die gleiche Beachtung gefunden zu haben wie das Buch des Erasmus. Für ein im Nährboden volkhafter Sprache und Anschauung so tief eingewurzeltes und kraftgeschwelltes Gewächs wie das S. wollte das feine Zier-

gewand kunstreichen Humanistenlateins wenig taugen: den breiten, das S. schätzenden Volksschichten hatte Bebels Latein nichts zu sagen, und das Interesse gelehrter Kreise war eine zu schmale Basis, als daß sie einen starken und dauernden Erfolg hätte tragen können. Deshalb legt zu gleicher Zeit ein anderer Humanist, der Westfale P u n n i c i u s, Lehrer an der Schola Paulina in Münster, seiner Sammlung westfälischer S.er (Köln 1513) die nd. Fassung zugrunde, die er dann jeweils in lat. Hexametern übersetzt. Er bringt 1362 S.er zusammen, davon etwa die Hälfte aus den *Proverbia communia*, übrigens die älteste Sammlung in nd. Sprache

e) Daß die nach Wesen und Wirkung volkstümliche Literatur des Reformationsjahrhunderts das einprägsame, bequeme Mittel sprichwörtlicher Rede ausgiebig zu nutzen versteht, liegt auf der Hand. Der Reformator selbst, wohl vertraut mit der Sprech- und Denkweise des gemeinen Mannes, wertet das S. so hoch wie die Fabel und würzt seine für großen Leserkreis bestimmten Schriften gehörig mit diesem volkstümlichen Ausdrucksmittel. Das Gleiche tut auch sein schärfster literarischer Gegner, Thomas Murner, der mit Vorliebe ein S. zum Kapitelthema seiner großen Satiren macht. Und all die andern, die in die Breite wirken wollen, von Hans Sachs bis Fischart, folgen diesem Beispiel. Luther, der die ersten S.-Sammlungen seines Landsmanns Joh. Agricola aus Eisleben begrüßt (Teil I 1529, II 1534, III 1548), fordert in der Vorrede zu seiner Fabelsammlung, zu weiterer Sammeltätigkeit auf und legt sich eine eigene Lese von fast einem halben Tausend häufiger Sprüche an. Auch andre gehen mit regem Eifer ans Werk, am erfolgreichsten S e b. F r a n c k aus Donauwörth, der in zwei Ausgaben (Frankfurt, Egenolph 1541) rund 7000 S.er zusammenbringt, nachdem er schon 1532 eine namenlose Sammlung von 750 Sprüchen veröffentlicht hatte. Alle ihm erreichbaren literarischen Quellen hat Franck wahllos ausgeschöpft. Aber den Erfolg hatte nicht er, sondern sein ge-

schäftstüchtiger Verleger Egenolph, der 1548 eine geschickte Auswahl aus Franck und Agricola druckt, die dann bis in den Ausgang des 17. Jhs. (1691) immer wieder aufgelegt und gelesen wird. Gegen Franck fallen die übrigen Sammlungen des 16. Jhs. von Gartner, Seidel, Neander, Büchler u. a. weniger ins Gewicht. Die letzte, die *Proverbiorum copia* (in drei Teilen 1601—1603), stammt von dem thüringischen Pfarrer Eucharis Eyerling († 1597): eine umfangreiche, alphabetisch geordnete Sammlung dt. Sprüche alter und junger Herkunft, jeweils mit lat. Fassung und langatmiger Erklärung in dt. Knittelversen.

f) Großes Interesse am S. hat auch das in seiner Gesamthaltung nicht volkstümliche Schrifttum des 17. Jhs.: es stellt die meisten und größten Sammlungen zusammen. So gleich die erste des Braunschweiger Pfarrers Friedr. Peters in drei Teilen (Hamburg 1604—1605) über 21 600 Sprüche: wohl das meiste, was damals an volkstümlichem Spruchgut umfließt oder in literarischen Quellen erreichbar, ist hier vereinigt unter Ausschluß der sprichwörtlichen Redensarten. Starke Beachtung scheint das reichhaltige Werk nicht gefunden zu haben: denn es erlebte keine Neuauflage. Noch umfangreicher ist Cristoph Lehmanns *Florilegium Politicum oder politischer Blumengarten*, Teil I, Frankfurt 1630, dann wiederholt nachgedruckt und mit Zusätzen aus Lehmanns Nachlaß erneuert als *Florilegium Politicum auctum*, Frankfurt 1640, zuletzt vierbändig 1662 erneuert. Neben reinen S.ern stehen Sinnsprüche, oft mit lat. Fassungen gemischt, der letzte Teil enthält überhaupt nur Auszüge aus den antiken Schriftstellern. Lehmanns 'Blumengarten', mit seinen annähernd 23 000 Nummern, die reichhaltigste S.-Sammlung bis auf Wander, war allen späteren Sammlern und Forschern, auch Lessing, eine ergiebige, gern benutzte Fundgrube. Der geistvolle Balthasar Schuppius setzte Lehmanns *Florilegium* „allernächst nach der Bibel“. An die Bedeutung des Lehmannschen Monumentalwerks reichen die übrigen

Sammlungen des 17. Jhs. nicht entfernt heran. So das *Florilegium Ethico-Policum* des Janus Gruterus (Frankfurt 1610—1612), der in über 14 000 Nummern das abendländische Spruchgut nach Humanistenart sammelt, und Georg Henischs 'Teutsche Sprach und Weisheit' (Augsburg 1616), ein fleißig gearbeitetes Wörterbuch, das bei den Stichwörtern jeweils auch S.er verzeichnet. Auch J. G. Schottel schmückt das Buch seiner 'Teutschen Haubt Sprache' (Braunschweig 1663) mit einer nicht sehr umfangreichen Lese von S. und Redensarten. Endlich fertigt der schwäbische Schulmeister J. G. Seybold zwei S.-Sammlungen, eine kleinere für Unterrichtszwecke (Nürnberg 1665) und eine größere für die Allgemeinheit (Nürnberg 1677) bestimmt: beides alphabetisch geordnete lat. Sprüche, die dann jedesmal durch dt. Fassungen erklärt werden.

g) Im Zeitalter der Aufklärung waren die führenden Köpfe, im Bewußtsein, daß Menschen und Dinge der Welt nicht in gedanken- und formstarrten Sätzen faßbar, dem S. im allgemeinen weniger geneigt und zugänglich. Doch gibt es Dichter und Kritiker von Rang wie Lessing und Herder, die über das S. freundlicher urteilen. Lessing reizt die dem S. eigene Verstandesschärfe, der Mutterwitz, daß er selbst eine Sammlung altdt. Sprüche vorbereitet. Und Herder betont gegen die Verächter des S.s mit Nachdruck dessen volkserzieherische Kraft, die der Masse der Nation zugute komme. Dieser Hinweis auf den Wert des S.s zur Förderung von Tugend und Moral des Volkes leuchtete namentlich den Populäraufklärern ein. Sie schätzten ja in der Dichtung die Gattungen am höchsten, die den Leser moralisch bessern und belehren. Bei solcher Blickrichtung mußten sie auch im S. ein wirksames Mittel sehen, um Vernunft und Tugend im Volke zu heben. So erklärt sich, daß auch das 18. Jh. die lange Reihe von S.-Sammlungen fortsetzt. Und daß die Sammler den Sprüchen gern moralische Anmerkungen auf den Weg gaben, entspricht durchaus dem Zweck, der ihr Tun leitet. Man denkt da-

bei auch an die Lehrer, die durch Unterricht und Umgang dem Volk die alte Weisheit vermitteln sollen.

Von größeren Sammlungen ist bemerkenswert die des Würzburger Professors Andreas Schellhorn (Nürnberg 1797), der sein Werk „dem biedern Bürger und Landmann“ widmet zur moralischen Einkehr und Erbauung. Den Übergang zum 19. Jh. bildet dann 'Die Weisheit auf der Gasse' (Augsburg 1810) des Jos. Mich. Sailer. Er, der Theologieprofessor und Regensburger Bischof, betrachtet das S. nach ethisch-moralischen und philosophisch-religiösen Gesichtspunkten. Er sammelt nicht nur, er ordnet und erklärt auch, will also eine Art S.-Kunde geben. Halten auch seine Ergebnisse wissenschaftlicher Prüfung nicht stand, so hat er doch der späteren Forschung des 19. Jhs. vorgearbeitet, die dem S. ein wachsendes Interesse zuwandte: M. Kirchhofer, J. Eiselein, W. Körte, K. Simrock, A. Wächter u. a., vor allem K. F. W. Wander wären hier zu nennen.

§ 4. Das S. will abhängigen Geistern ein bequemes Rüstzeug zur Lebenseinsicht und Lebensführung in die Hand geben. So umgreift es alles, was der Natur-, Menschen- und Weltkunde dient. Naturgeschehen, Fragen des Familien- und Staatslebens, Erscheinungen des Alltags wie der überirdischen Welt, auch Erziehungs- und Klugheitsregeln jeder Art sind besonders beliebt. In alle Seiten und Winkel des menschlichen Daseins von der Kindheit bis zum Alter wird hinein-geleuchtet, um Welterkenntnis und Lebenskunde zu verbreiten. Bald werden Sittenregeln zur Befolgung gegeben, bald Sittengemälde zur Anschauung gebracht. Neben ernstgemeinten Klugheits- und Tugendlehren stehn lustige Kinder des Scherzes und der Laune, ohne Anspruch auf Wahrheit und Gemeingeltung. Kurz alles, was das Volk denkt und fühlt, was der Beachtung weiter Kreise sicher, reizt zu sprichwörtlicher Prägung.

§ 5. Nicht durch Tiefe, Eigenheit oder Neuheit der verkündeten Weisheit wird eine Wendung zum S., im Gegenteil: viele der gängigsten S. sprechen All-

tagsgedanken aus. Das Entscheidende ist die Form: je wirksamer die sprachliche Einkleidung in Wortwahl, poetischer Formung, in Bewegtheit und Klangfülle das Rechte trifft, desto eher hat ein Spruch Aussicht, daß er sich zum S. festigt. Diese Formung ist ein Akt dichterischer Kleinkunst, indem die geformte Rede die Sprache des alltäglichen Umgangs zu veredeln, also die Zwecksprache zu einer Edelsprache zu gipfeln sucht. S. er in ungepflegter Prosa, die auch vorkommen, sind durchaus in der Minderheit.

Die Kunstmittel der poetisch geformten S. er sind vielgestaltig nach Anschauung (innere Form) und Technik (äußere Form). Die wichtigsten Mittel der inneren Formgebung sind Bildlichkeit, Beseelung, Verspötnlichkeit durch Eigennamen, scheinbare Widersinnigkeit, Übertreibung bis zur Groteske, Ironie, Verhüllung, Wortspiel, Witz. Technische Mittel der äußeren Formgebung sind Altertümlichkeit der Sprache nach Form und Bedeutung, Kurzrede, Sinnreim, Gleichartigkeit der Gliederung, Vielgliedrigkeit, verstärkt durch Wortwiederholung und Wortgegensatz (Zwei- bis Vielspruch), formelhafte Wendungen und Satzverbindungen, Rhythmus und Reim (Stabreim selten, Endreim häufig).

§ 6. Rege Sammeltätigkeit der Jahrhunderte hat ein Material von erdrückender Fülle geborgen. Die Aufgaben der Forschung sind aber damit nicht erschöpft, sie beginnen erst. Wichtiger als Vollständigkeit der Sammlungen ist die Geschichte der einzelnen Sprichwörter: diese soll Aufschluß geben über Quelle, älteste Fassungen und jüngere Entwicklungen, jeweils mit Belegen und Parallelen aus dem Bereich anderer Kulturvölker. Namentlich auch die Art der Abhängigkeit in den vielen Sammlungen wäre zu prüfen. Der aufstrebenden Volkskunde bietet so das S. ein weites, trotz aller Vorarbeit noch wenig erschlossenes Feld der Betätigung.

Zur Übersicht über die überaus reichhaltige S.-Lit. (Sammlungen und Darstellungen), die hier aufzuführen kein Raum ist, sei verwiesen auf die Angaben bei K. Goedeke II², S. 4 ff. J. Meier *Sprichwörter im*

Grundriß d. germ. Phil. II, 1², S. 1258 ff.
F. Seiler *Dt. Sprichwörterkunde* 1922 im
Handbuch d. dt. Unterrichts IV, 3.

G. Bebermeyer.

Spruchdichtung, mittelhochdeutsche.

§ 1. Begriff. Der Ausdruck „Spruch“ ist eine der ärgsten Unzulänglichkeiten unserer literarhistorischen Terminologie. Seine mißbräuchliche Einbürgerung für eine große Kategorie von Dichtungen, die im MA. bestimmt nicht diese Bezeichnung trugen, hat man aus Bequemlichkeit geduldet, und die Folge ist, daß unter „Spruch“ jetzt zwei geschichtlich und praktisch, nach Herkunft und Vortrag scharf zu scheidende Gattungen des 12./14. Jhs. zusammengeworfen werden.

Das mhd. Wort *spruch* hat nie die ursprüngliche etymologische Beziehung zu dem Verbum *sprechen* verloren. Als spezifische Gattungsbezeichnung läßt es sich nur nachweisen für knappe Dichtungen meist didaktischen Gehaltes, die gesprochen, d. h. rezitiert wurden. Auch das einfache Sprichwort hat *spruch* geheißen, als lit. Kunstgattung aber rückte der Spruch immer mehr an das heran, was man gewöhnlich *bîspel* (s. d.) nennt. Bei Freidank sieht man deutlich das Anwachsen der Spruchpoesie von der epigrammatisch knappen Gnome zur kurzen didaktischen Erzählung, Fabel usw. Freilich konnte das Wort *spruch* auch in stark geweitetem Sinne benutzt werden, es scheint bisweilen die ganz allgemeine Bedeutung „Dichterwort“ anzunehmen (Belege namentlich bei den Minnesingern: Walther 18, 3; 48, 13; MF. 146, 36); eine noch allgemeinere Bedeutung wäre dann schließlich „Rede“ überhaupt oder „Redensart“, vgl. die *ûppegen sprüche* des Nibelungenliedes 805 (Lachmann). Aber es war ein völliger Irrtum, wenn man speziell aus der Anwendung bei den Lyrikern eine eigene Gattung lyrischer Poesie konstruieren wollte, die „Spruch“ geheißen haben soll.

Das ist geschehen durch Simrock (Gedichte Walthers v. d. Vogelweide, übersetzt von Simrock, erläutert von Wilhelm Wackernagel Bd. I [Berlin 1833] S. 175): „Die Strophen mehrerer Töne hängen

unter sich so wenig zusammen und be-
treffen so verschiedene Gegenstände, daß
jede ein selbständiges Gedicht zu bilden
scheint. Gehören auch einzelne enger zu-
sammen, so verhalten sie sich etwa wie
eine Reihe Sonette über denselben Ge-
genstand. Solche Töne und Strophen
möchte man Sprüche nennen, ein
Ausdruck, der bei Walther selbst vor-
kommt und nicht wohl auf anderes be-
zogen werden kann. Ihr Inhalt ist ge-
wöhnlich politisch oder geistlich.“ Die
Stelle, auf die hier hauptsächlich Bezug
genommen wird, ist offenbar Walther
26, 27 (die beiden anderen Belege für das
Wort s. o.). Walther sagt da, er habe von
dem jungen König Friedrich II. eigent-
lich keine Bohne zu beanspruchen, *ezn
sî sô vil obe er der alten sprüche waere vrô* —
„außer wenn er an alten Sprüchen
Freude hätte“. Man bezog das auf die
staufische Parteidichtung Walthers im
Dienste Philipps und meinte also, diese
politischen Strophen hier als Sprüche be-
zeichnet zu finden. Dabei ließ man aber
den Zusammenhang der Stelle außer acht;
Walther fährt nämlich fort: *ein vater lêrte
wîlent sînen sun alsô: Sun, diene manne
bæstem, daz dir manne beste lône*. Also
derart sind die alten Sprüche, die Walther
meint, alte Sprichwörter von der Art des
eben angeführten: „Sohn, diene dem
bösesten Manne, dass dir der Männer
bester (Gott) lohne.“ Dies Sprichwort, so
argumentiert Walther hier witzig und
schmeichlerisch zugleich, hat der beste
der Männer, der König, an mir wahr ge-
macht, er scheint also ein Freund alter
Sprüche zu sein.

Simrock-Wackernagels Vorschlag hat
sich aber durchgesetzt, und man redet
heute ganz allgemein von der mhd.
Spruchpoesie im Gegensatz zu der Lyrik
im engeren Sinne, der Liederdichtung.
Dagegen erheben sich zwei Einwände:
1. Der Ausdruck selbst legt fortwährend
das Mißverständnis nahe, es handle sich
um gesprochene Poesie, während die ver-
meintlichen Sprüche doch gesungen wur-
den (Simrock selbst war sich darüber klar).
2. Die Grenzen zwischen Lied und Spruch
sind durchaus fließend. Simrock hebt

zwei Unterscheidungsmerkmale hervor: a) die Einstrophigkeit, b) den Stoff. Aber von Beginn der Entwicklung treten immer wieder mehrere Sprüche zu einer festen Einheit zusammen. Die ältesten Sprüche unter Walthers Namen könnten mit mehr Recht als ein mehrstrophiges Lied bezeichnet werden, und statt von zwei Sprüchen kann man ruhig von einem Lied auf Reinmars Tod reden. Daneben gibt es, zumal in der älteren Lyrik, eine ganze Reihe von einstrophigen Liedern, denen nie jemand diese Bezeichnung vorenthalten hat. Ähnlich steht es mit dem Inhalt. Eine Reihe von Themen scheint der einstrophigen und formal meist einfacheren Gattung vorbehalten zu sein, aber schon bei Walther dringt das geistliche und selbst das politische Element in die (von Simrock selbst so genannte) Liedpoesie ein, und bei späteren nimmt das Kardinalthema der eigentlichen Lyrik, die Minne, auch von der Spruchdichtung in reichlichem Maße Besitz.

§ 2. *Abgrenzung und Einteilung.* Ein besserer Ausdruck als Spruch ist noch nicht gefunden, und wir haben uns hier dem allgemeinen Gebrauch anzuschließen; die „Spruchdichtung“ der Lyriker wird also mitzubehandeln sein. Dem Bedürfnis nach terminologischer Scheidung könnte vielleicht durch die Einführung der Ausdrücke: „Sprechspruch“ und „lyrischer“ oder „Sangspruch“ Genüge geschehen. Es ergibt sich auf jeden Fall eine doppelte Verpflichtung: 1. zu scharfer Scheidung der wirklichen und der sogenannten Spruchdichtung, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß sich im Thema starke Berührungen finden; 2. zur Abgrenzung der Begriffe „Spruch“ und „Lied“.

Spruchdichtungen im Sinn des MA. sind also unkomponierte, in der Form des Sprechverses abgefaßte, zum Sprechen, sei es durch Rezipitoren, sei es durch das Publikum selbst, dann zur buchmäßigen Niederschrift und Verbreitung bestimmte sprichwörtliche Prägungen, ausgeführte Erörterungen, Fabeln, Novellen lehrhaften Einschlags und pointierter Ab-

rundung. Das inhaltliche Hauptkennzeichen ist der didaktische, meist unmittelbar moralisierende Grundton. Da aber das epische Element in die Gattung der moralischen Erzählung bereits eingedrungen ist, stellen sich Übergangsformen ein zu der frühnhd. Gattung des Spruchgedichtes. Der Spruch grenzt also an die Rede, die Abhandlung oder Darlegung, an das *mære* (s. d.), die Erzählung, und am nächsten an das *bispiel*.

Spruchdichtung im modernen Sinn sind lyrische Strophen, von nicht immer knapper, aber meist schlichter Struktur, von ernster Sanghaftigkeit, zur Verbreitung nicht durch den Volksmund oder den Sprecher, sondern durch berufliche Sänger bestimmt. Von der Minnelyrik zunächst durch Thema, Form und sozialen Abstand getrennt, nähert sich die Spruchpoesie ihr immer mehr. Die Fähigkeit zur Bildung einstrophiger Lieder behält jene länger bei als diese, wird aber im Laufe der Zeit immer häufiger mehrstrophig und eignet sich ein Thema der reinen Lyrik nach dem anderen an.

Im einzelnen ist auf die Frage, ob ein bestimmtes Gedicht Lied oder Spruch sei, kein Wert zu legen. Das MA. selbst kennt für die Einzelstrophe der liedhaften Poesie nur den Ausdruck *daz liet*, für die Vielheit der Strophen eines Tons, ohne Rücksicht auf innere Zusammenhänge, sagt es *din liet*. Hier kann es sich nur darum handeln festzustellen, welche Strophen oder Strophenkomplexe wir unter den rein konventionellen Spruchbegriff fallen lassen wollen. Die Entscheidung darüber wird am besten nach dem Inhalt getroffen.

§ 3. *Themen.* Eine feste Umreißung der Inhalte des Sprechspruches ist nicht möglich und auch nicht vonnöten. Wir wissen nicht genau genug, wie weit die mhd. Terminologie dem Ausdruck *spruch* ein Eindringen in das Gebiet der *rede* und des *mære* gestattet. Nach dem Sprachgebrauch des 16. Jhs. (H. Sachs) würde ja unter Spruchgedicht schließlich jede nicht strophische und nicht sanghafte poetische Gattung (sogar das Drama) zu verstehen sein. Es fehlt

diesen Spruchgedichten im Gegensatz zu den lyrischen vielfach das persönliche Moment oder wenigstens der starke unmittelbare Ausdruck des subjektiven Empfindens. Große Kühle und Sachlichkeit, geringer Schwung, trockene Einkleidung, breitausladendes Tempo bilden sich mehr und mehr heraus. Lehre aller Art füllt sie, göttliche und weltliche, direkt vorgetragene und allegorisch eingekleidete. Als Sprüche findet man bezeichnet gedehnte Minneallegorien (s. d.), politische Gelegenheitsdichtungen großen Ausmaßes, erbauliche und ermahnende Geschichten usw.

Der lyrische Spruch ist von Anfang an themenreicher, aber doch thematisch bestimmter umrissen als der Sprechspruch. Folgende Inhalte lassen sich für ihn unterscheiden: 1. Der persönlich gelegentliche. a) Angaben über Leben und Lebensführung, Auseinandersetzung mit Kunstkollegen und Weggenossen, Bilder aus dem Leben der Fahrennden; b) Gönnerlob, Bitte um Unterstützung und Dank dafür, als Korrelat Schmähung der Hartherzigen; c) politische Kritik und Parteinahme, mit dem Gönnerlob vielfach verquickt, doch auch mit allgemeinen politischen Betrachtungen durchsetzt, meist in propagandistischem Sinne. 2. Der lehrhafte Inhalt und zwar a) allgemeine Lebensweisheit in direkter Form ohne Einkleidung; b) eingehüllte Ermahnung in der Form der Fabel oder Erzählung mit oder ohne Auslegung (oft auch politisch gewendet, berührt sich mit 1 c); c) Minnedidaktik, oft auch Frauenpreis, an der Grenze des Minnesangs; d) spezielles Wissen, theologischer, naturwissenschaftlicher u. ä. Art, oft zu Ermahnungszwecken allegorisch ausgedeutet. 3. Der religiöse Inhalt und zwar a) direkter Preis Gottes, der Jungfrau usw. an der Grenze des biblischen Liedes; b) religiöse Allegorie, berührt sich mit 2 d; c) Erzählung religiösen Geschehens, biblische Schilderungen u. dgl.; d) religiöse Mahnungen zur Buße usw., berührt sich mit 2 a; e) Kritik an religiösen Einrichtungen und an dem Pfaffenleben, der Geistlichkeit bis

zum Papste hinauf, kann sich mit 1 c berühren.

§ 4. Formen. Der Sprechspruch kennt seiner Vortragsweise gemäß von Anfang nur die Form des vierhebigen Reimpaarverses; desselben, den auch die umfänglichere didaktische Dichtung wählen muß. Von Strophenbildung ist nicht die Rede, höchstens von ungleich langen Sinnesabschnitten. Während also ein Waltherscher Spruch unter Umständen mehrere Strophen umfassen kann, bestimmt bei Freidank allein das inhaltliche Bedürfnis die Länge des Spruches, der weiter gar keine formale Gliederung aufweist. Diese Form bleibt auch dem Spruchgedicht des 16. Jhs. erhalten.

Der lyrische Spruch macht eine Entwicklung durch, die deutlich wird trotz des lückenhaften Materials, das für die Frühzeit zu Gebote steht. Zu Anfang liebt diese Art sanghafter Spruchdichtung die denkbar schlichteste Strophenform, wenige, meist vierhebige Verse, paarig gebunden oder mit Waisen durchsetzt. Auch Walthers älteste Sprüche sind noch so gebaut, der „Reichston“ ist lediglich durch eine gelängte Schlußzeile abgeschlossen. Dann bildet sich ein neuer Typus der Spruchstrophe heraus: Sie wird nunmehr gebildet aus längeren Zeilen alternierenden Baues und wenig kunstvoller Reimbindung, die aber die Einfachheit des Reimpaars doch hinter sich läßt. Die Spruchstrophe atmet (auch in ihrer Musik, für die uns die Jenaer Liederhs. zahlreiche Beispiele bewahrt hat) den Charakter ruhiger Getragenheit im Gegensatz zu der liebhaft affektvolleren Bewegung und zierlichen Verkünstelung der echt lyrischen Formen. Der junge Spervogel und Walthers Sprüche von 1199 bieten dafür die ersten Beispiele. Die Verse dehnen sich bis zu acht Hebungen aus, sind nicht immer gleich lang, kennen aber in der Regel keine so starken Längenunterschiede, wie sie in der sonstigen Lyrik möglich sind. Die Zeilenzahl nimmt ebenfalls zu, sie pflegt zwischen sechs und zwölf zu schwanken. Das Gesetz des dreiteiligen Strophenbaus

ist seit dem Eindringen der jüngeren Formen festzustellen. Die Meistersinger (s. d.) heben den formalen Unterschied zur Liedpoesie vollends auf.

§ 5. Entwicklungsgeschichte. Der Sprechspruch. Sprichwörter und kurze Sentenzen in Reimpaaren finden sich versprengt schon im 12. Jh. (MSD. Nr. XLIX, dazu II 313). Diese knappen Vier- oder Sechsteiler mögen ja auch die Vorläufer der komponierten Strophe des falschen Spervogel (s. u.) gewesen sein. Dann würden die beiden Sprucharten aus derselben Wurzel stammen, in getrennten Stämmen heranwachsen und ihre Aeste schließlich wieder miteinander verschlingen. Jedenfalls zeigt der erste Meister der Spruchdichtung in Themawahl und Stil eine große Ähnlichkeit mit seinem Zeitgenossen Walther, so sehr, daß W. Grimm diesen und den Meister Freidank sogar identifizierte. Ist seine Hypothese auch längst verlassen und erscheint Freidank neben dem Farben- und Tönereichtum Walthers trocken und der anmutigen Einkleidung bar, so herrscht doch stofflich weitgehende Gemeinsamkeit. Gott und Welt, Anfang und Ende, Tugenden und Laster, die Unterschiede der Menschen, das Treiben der Großen und Pfaffen werden mit knapper Lehrhaftigkeit abgehandelt, oft in der nur eben angedeuteten Form der Parabel, Priamel, des Bispels, des Rätsels. Wahrhaft populär wurden von Freidank vor allem einige knappe Reimpaarprägungen, die bis ins 16. Jh. am Leben blieben. Neben diesen zeitlosen, auf Bibel, Scholastik und Volkswisheit fußenden Sinnsprüchen fehlt auch die aktuelle Beziehung nicht, namentlich in den Kapiteln über Rom und Akkon. Die allgemeine Tendenz solid bürgerlicher Verständigkeit wird schon durch den Titel *Bescheidenheit* angedeutet.

Einen unmittelbaren Nachfolger hat Freidank im 13. Jh. nicht gefunden. Die Didaktiker wählten lieber die Form des fortlaufenden Lehrgedichtes, zu der durch eine spätere Ordnung auch bei Freidank selbst Ansätze geboten wurden. Selbst die mhd. Übersetzung der *'Disticha*

Catonis' weist nicht die eigentliche Spruchform auf, und der 'Renner' Hugos von Trimberg ist zwar von Sprüchen reichlich durchsetzt, aber selbst kein Spruchgedicht. Es fehlt überhaupt an einer Brücke zwischen dem Werke Freidanks und den „Sprüchen“ des 14. Jhs., jenen Reimreden mit didaktischer Tendenz und allgemeinem oder aktuellem Thema, das zum großen Teil durch Freidank oder durch den lyrischen Spruch auch schon angeschlagen worden war. Auch die Form des Bispel, der Priamel (s. d.), der Allegorie, Fabel (s. d.), des Streitgesprächs (s. d.) greifen sie auf. Der wichtigste Vertreter dieser Art von Spruchdichtung ist der Teichner, ein Österreicher (1350/75?), der in der knappen Form der Rede von 50/100 Versen kurze vorbildliche und lehrhafte Geschichten „spricht“. Sein Nachfolger Suchenwirt bildet den Übergang zu jener Sorte von Spruchdichtern, die man nach ihrem öffentlichen Auftreten im Dienst von Rittern, Fürsten, Städten als „Reimsprecher“ zu bezeichnen pflegt; sie bilden den Übergang zur Herolds- und Wappendichtung (s. d. Art. *Heroldsdichtung* und *Priischmeister*).

§ 6. Die Entwicklung des lyrischen Spruchs könnte eingeteilt werden in drei Perioden: 1. die vorwalthersche Zeit; 2. Walthers eigene Wirkungszeit; 3. die nachwalthersche Zeit. In Walthers Dichtung vollzieht sich die entscheidende inhaltliche und formale Wandlung und liegen die Keime zu der gesamten späteren Entwicklung. — Die Frage der Beeinflussung durch die Vagantenpoesie und das prov. Sirventes kann hier offenbleiben; ähnliche künstlerische, politische und soziale Voraussetzungen können die starken inhaltlichen Übereinstimmungen befriedigend erklären.

1. Die vorwalthersche Spruchdichtung liegt ziemlich im Dunkeln. Nur ein Vertreter tritt kräftig hervor und zeigt, daß schon um 1170 die Gattung in ihren wesentlichen späteren Eigenheiten und Themen vorhanden war. Seinen Namen kennen wir nicht, die einzige Zeugin, Hs. C, bringt die Sprüche fälschlich unter

dem Namen Spervogel. Scherer nennt ihn *Anonymus Spervogel*, andere gründen auf eine zweifelhafte Interpretation der Stelle MF. 26, 20 die Bezeichnung *Herger*. Die schlichten Strophen, deren ruhig würdige Haltung in angenehmem Gegensatz zu der späteren angedringlichen Begehrlichkeit und maßlosen Kritik der Fahrenden steht, zeigen schon reichen Inhalt. Die persönlichen Angelegenheiten aus dem Leben des wandernden Mannes nehmen einen großen Raum ein, er spendet Gönnerlob und Kollegenkritik, kleidet in Fabelform allerhand Lebensweisheit und bedient sich auch schon anspruchsloser Priamelform; das Lob Gottes verkündet er in einfachen Tönen. Im ganzen eine sympathische ruhige Kunst, die man im Gegensatz zu der exklusiven Romantik der Minnepoesie wohl als die spezifisch bürgerliche Lyrik des 12. Jhs. bezeichnen darf. Sonst liefert MF. keinen sicheren Beitrag zur älteren Spruchpoesie. Einiges bei Veldeke und Rugge mag spruchmäßig anmuten, unter Bliggers von Steinach Namen hat sich ein komplizierter Spruch in der Manier der späteren bürgerlichen Dichtung verirrt (MF. 119, 13). Der Spervogel, ein geschickter Priameldichter, ist das jüngste Glied der ganzen Sammlung und hat ersichtlich im 12. Jh. nichts zu suchen.

2. Ein hochinteressanter Fund des Jahres 1921 (ZfdA. LIX 309) zeigt den jungen *Walther*, den man doch wohl als Vf. gelten lassen darf, noch ganz auf den Bahnen des alten „Spervogel“. Er erzählt in schlichten fünfzeiligen Strophen eine Fabel, deren tieferer Sinn nicht angedeutet ist, die man aber wohl politisch wird auslegen dürfen. Das Gebiet der Politik hat *Walther* dann später der Spruchdichtung endgültig erobert. Das Jahr 1198, das die beiden ersten Sprüche im „Reichston“ bringt, bedeutet also einen Wendepunkt in der Geschichte der Gattung. Daß *Walther* vom Minnesang zu der bisher wohl in höfischen Zirkeln mißachteten Gattung kam, zeigt sich an dem Reichtum von Tönen, in denen er sich auch auf diesem neuen Gebiet be-

wegt. Er hat über 20 Spruchtöne geschaffen; Sprüche gleichen Tones gehören inhaltlich nicht immer ganz eng zusammen, doch nimmt man an, daß sie der Entstehungszeit nach nicht zu weit voneinander abliegen. Aus der Frühzeit haben wir nur jenen einen versprengten Fund, in seiner mittleren Periode, bis ins 2. Jahrzehnt des 13. Jhs., scheinen sich Lied- und Spruchdichtung die Wage gehalten zu haben, gegen Ende seines Lebens überragt diese jene ganz bedeutend. Außer dem politischen Thema hat er vielleicht auch das minnigliche zuerst in den Spruch eingeführt, die betr. Strophen sind allerdings in ihrer Echtheit ebenso umstritten wie einige breitausladende biblische Betrachtungen. Immerhin ist bezeichnend, daß das spätere Überhandnehmen beider Themen sich schon früh auf *Walthers* Autorität stützen zu müssen meinte. — Ebenso sehr wie durch inhaltliche Neuerung wirkte *Walther* durch Technik und Stil: das unbekümmerte Rechenschaftgeben über sich selbst, sein Erleben und Fühlen, die hemmungslose Kritik der Großen, seien sie Gönner oder Feinde, die hochfahrenden Äußerungen des Künstlerstolzes gegenüber Kunstgenossen und niederen Spielleuten; dazu die mannigfaltige und lebendige Einkleidung, der schlagkräftige Humor, die Bilder, Vergleiche, Personifikationen, Anreizungen der Aufmerksamkeit, Spannungsmomente, komischen Effekte. All das fiel bei den Nachfolgern auf fruchtbaren Boden, nur daß sie seine Art meist ebenso verflachten und veräußerlichten wie die späteren Minnesinger. *Walthers* Spruchweisheit ist zum großen Teil altererb; trotz der stark didaktischen Neigungen, die ja auch in seinen Minneliedern schließlich überwiegen, bleibt ihm die übliche Trockenheit des Lehrdichters fern.

3. Die nach *Walthers* stehen allesamt auf seinen Schultern. Von selbständigen Altersgenossen haben wir keine Spuren, höchstens könnte der (echte) Spervogel als solcher gelten. Die sonst zu *Walthers* Lebzeiten sich hören lassen, sind bereits

seine Schüler. Die gleichzeitige Pflege der beiden Gattungen der Lyrik, wie er sie verstanden hatte, bürgerte sich aber nicht ein. Der adlige Minnesinger lieferte nur selten einen Beitrag zur Spruchdichtung, der von Walther zuerst vertretene Typ des fahrenden Adligen wird nicht häufig. Das Hauptkontingent der Spruchdichtung stellen, wie zu „Hergers“ Zeiten, die bürgerlichen Fahrenden. Sie ziehen ja im Laufe der Zeit die Minnepoesie zu sich herab; das ist das eine Mittel, die einst schlichte Gattung zu verkünsteln, das andere liefert die zunehmend aufdringliche Gelehrsamkeit, mit der die bürgerlichen Dichter zu prunken lieben. Dem stilistischen Floskelwerk und der scheinbaren inhaltlichen Bereicherung steht eine formale Verarmung gegenüber. Die komplizierten Spruchgebäude, die der einzelne bürgerliche Meister ersinnt, sind in der Regel wenig zahlreich. Prunkend pflegt sich ein neuer Ton aus feierlichem Anlaß anzukünden.

Entsprechend der beschwerlichen Lebensführung der Fahrenden, die nun viel aufdringlicher beklagt wird als durch den Dichter des 12. Jhs. und durch Walther, verliert die Gattung die ruhige Diskretion von ehemals, sie artet zu einer in Lob und Tadel maßlosen Bettelpoesie aus, wie die scheltende Auseinandersetzung mit Kunstgenossen unerfreulichen Umfang annimmt. Auch ein gegenseitiges Hinaufloben fand statt, ehrende Nachrufe auf verstorbene Kollegen bürgerten sich seit Walthers Reinmarstrophen ein. Die Schar der Fahrenden machte sich an Höfen heimisch von Tirol bis nach Rügen, von Brabant bis nach Böhmen. Trotz ihres weiten Umherziehens und vieler durchgehender Gemeinsamkeiten haben sich doch mit der Zeit zwei Schulen oder Gruppen herausgebildet, eine oberdeutsche und eine mitteldeutsche. Jene hatte die weiterreichenden Traditionen und das anspruchsvollere Publikum, deshalb haben sich ihr gelegentlich Herren vom Adel zugesellt, sie greifen nach Walthers Vorbild noch lebendiger in die große Politik des Reiches ein und lassen das adlige Thema der Minne im Spruch

breiten Raum gewinnen; freilich ist es vor allem Minnedidaktik, die aber auch reichlich durch Walthersche Zufuhr gespeist wird. In Mittel- und Norddeutschland hat der bürgerliche Fahrende so gut wie ganz das Wort, das Publikum ist literarisch minder gebildet und verwöhnt, und so erhält die Dichtung einen ausgesprochen bürgerlichen Charakter; der gesunde *bon sens*, der nüchterne Belehrungsdrang dominieren, es erfolgt eine viel stärkere Berührung mit den Themen des Sprechspruchs, in den lyrischen Spruch dringen die Tierfabel, das Bispel, das Sprichwort, die Priamel, das Rätsel ein. Geistliche Gelehrsamkeit haben auch süddeutsche Meister aufgestapelt, unter den Mittel- und Norddeutschen finden sich aber noch anspruchsvollere Kenner der Theologie und Naturwissenschaften.

Die schärferen Individualitäten stehen auf süddeutscher Seite: der ausgezeichnete politische Dichter und ernste Sittenschilderer Bruder Werner (seit 1217?), der Bettelpoet großen Stils Friedrich von Sunnburg, der weitgereiste und in allen Gattungen gewandte Marner. Den Uebergang der höfischpolitischen Dichtung Walthers zu der bürgerlichen Manier Mitteldeutschlands hat zuerst Reinmar von Zweter gefunden, der tüchtigste und fruchtbarste unter all diesen Poeten, der aber die Enge und formale Armut der Gattung nicht zu überwinden weiß. Den gelehrten Vagantentypus der Spätzeit vertreten ohne viel kennzeichnende Unterschiede Meister wie Boppe, Raumsland, der Meißner, Hermann Damen. Frauenlob hebt die Unterschiede zwischen norddeutscher und süddeutscher Art auf und läßt Lied- und Spruchdichtung in das Einerlei meistersingerischer Regelung einmünden, der durchgehende Charakter anspruchsvoller Lehrhaftigkeit schlägt vollends die Brücke zwischen lyrischer und didaktischer Poesie. Ein Unterschied bleibt also zwischen den zwei „Spruch“-Arten schließlich nur bestehen auf formalem Gebiet. Das strophische Gedicht, sangbar, wie es die Minnesinger pflegten, unterscheidet sich vom Reimpaargedicht, der Rede, dem Spruch,

denen es in Thema und Tendenz ganz nahegerückt ist. Allmählich, zumal bei Meistern des 15. Jhs., kommt auch die Pflege beider „Spruch“-Gattungen in dieselbe Hand, aber noch Hans Sachs nimmt eine grundlegende Zweiteilung seiner Werke vor in Meistergesänge (darunter die Ableger des lyrischen Spruchs) und Spruchgedichte.

Lied und Spruch bei Walther: W. Wilmanns u. V. Michels *Walther v. d. Vogelweide* 1916⁴ S. 58 ff. Adlige und bürgerliche Spruchdichter: G. Roethe *Reinmar von Zweter* 1887 S. 176 ff. Oberdeutsche u. mitteldeutsche Spruchdichtung: K. Burdach *Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelweide* 1880 S. 134 ff. G. Roethe a. a. O. S. 239 ff. Der „neue Ton“: Bredt *Meister Sigeher* (Germ. Abhh. 42) 1912 S. 76. K. Euling *Das dt. Priamel bis Rosenblüt* (Germ. Abhh. 25) 1905. H. Jantzen *Geschichte des dt. Sireitgedichts* (Germ. Abhh. 13) 1896. Nickel *Sirventes und Spruchdichtung* (Pal. 63) 1907. H. Schneider.

Staatsroman. § 1. St.e im weitesten Sinne sind Dichtungen, die in Form eines Romans ein Staatswesen, einen „besten Staat“ zeichnen, indem sie „den realen Erscheinungen des staatlichen Lebens gegenüber ein Ideal aufstellen, dem sie das Gewand der Wirklichkeit geben“. Dabei kann der St., zwischen Dichtung und Wissenschaft stehend, mehr eine Idealisierung schon vorhandener staatlicher Einrichtungen sein, sich eng an die Geschichte anlehnen, der auf historisch festem geographischen Schauplatz sich abspielende, eigentlich politisch-historische St., oder er kann, losgelöst von allem geschichtlich und geographisch Gegebenen Staatsgebilde mit der Phantasie frei erschaffen — die eigentliche Utopie mit sozialistisch-kommunistischem Gepräge. Xenophons 'Kyropädie' und Platos 'Staat' sind Beispiele für diese beiden Erscheinungsformen des St. Die Utopie wiederum kann ausgesprochen archaisch sein, insofern sie nur eine Änderung der gesellschaftlichen und staatlichen Einrichtungen erstrebt, sie kann anarchisch sein, insofern sie alle Änderung von dem kulturellen Fortschritt des Menschen erhofft. Der St. ist wichtig durch seinen soziologischen

Charakter, weil er stets Ausdruck einer gärenden Übergangszeit ist, die nach neuen Möglichkeiten späht; darin liegt seine Bedeutung; dichterisch-ästhetischen Wert hat der St. nur sehr selten; das moralisch-didaktische Element steht an erster Stelle.

§ 2. England und Frankreich, nicht Deutschland, besitzen die großen St. der Weltliteratur. In der Antike, bei Plato und Xenophon, liegen die Anfänge. Das MA. braucht keinen St.; erst das Zeitalter der Renaissance und Reformation mit seinen grundstürzenden politischen und sozialen Umwälzungen, mit seiner Erweiterung durch die Entdeckungsfahrten läßt die vergessene literarische Gattung notwendig zu neuem Leben entstehen und schenkt ihr erst die bedeutenden Werke. Thomas Morus, an Plato anknüpfend, bietet in seiner 'Utopia' (1516, deutsch 1524) das Idealbild einer kommunistischen Gesellschaftsordnung und geistigen Lebensführung, eines zutiefst doch echt renaissancemäßigen, machtpolitischen Herrschaftstaats. In das 17. Jh. mit seiner absolutistischen Regierungsform, die geradezu zum Widerspruch herausfordert, fällt die große Zahl der St.; zudem liebt der Barock die Allegorie und die Flucht aus der Wirklichkeit in eine Utopie. Thomas Campanella, als Mönch im Klosterkommunismus aufgewachsen, entwirft mit echt südlicher zügelloser Einbildungskraft ein Bild der 'Civitas Solis' 1620, mit unbedingter Gemeinschaft des Besitzes, auch der Frauen. In bewußtem Gegensatz zu diesem heidnischen Staatswesen entstand der erste deutsche, aber lateinisch geschriebene, christlich-allegorische St. von Joh. Val. Andreæ, die 'Reipublicae Christianopolitanae descriptio' (1619, er kannte Campanellas Schrift im Manuskript), in der der bieder-engherzige württembergische Geistliche voll Entrüstung dem unsittlichen Phantasiestaat des italienischen Mönches ein von protestantischem Ethos erfülltes religiöses, ideales, hierarchisches Gemeinwesen gegenüberstellt, wo strenge Zucht herrscht. Auf solche Vorbilder geht

wohl auch die christlich-soziale Utopie zurück, die Grimmelshausen im 19. Kapitel des 5. Buches seines 'Simplissimus' ausmalt, nachdem er schon seinen Narren (Buch 3, Kap. 3—5) von einem Idealstaat hatte träumen lassen, den der „Teutsche Held“ aufrichten wird. Hinter grausamem Spott verbirgt sich hier wie im Symbol die tragische Sehnsucht eines durch den großen Krieg staatlich und religiös zerütteten Volkes nach Erlösung in einem goldenen Zeitalter. Neben solch innerlich erlebten Zukunftsträumen bleiben Francis Bacons 'Nova Atlantis' (1643) die, wenn auch literarisch hochstehenden französischen Utopien (Vairasse 'Histoire des Sevarambes' 1675, Foigny 'Jacques Sadeur' 1676) erheblich zurück. Und vollends nimmt sich die erste in deutscher Sprache geschriebene Utopie, der 'Ophirische Staat' (anonym 1699) im Zusammenhalt mit den gewandten französischen Werken oder gar erst mit der gedankentiefen Episode bei Grimmelshausen kläglich genug aus, langweilig-pedantisch, kein Roman, sondern die „curieuse Beschreibung“ eines wahren Polizeistaats, voll christlich-äußerlicher Moral und sozialfeindlicher Kabbale, wichtig als Dokument einer kleinbürgerlich-engen, gedrückten Zeit. Bedeutender, weil eine neue Epoche sozialen Gefühls ankündend, ist das 'Land der Zufriedenheit (Faramunds glücklichste Insel)' (1723) von Ph. B. Linold-Schütz; hier wird eine allerdings negative Kritik an den europäischen Verhältnissen geübt. Das positive Ideal zeichnet erst J. G. Schnabel in seiner 'Insel Felsenburg' (1731 ff.), die, rein äußerlich den Robinsonaden (s. d.) zugehörig, in Wirklichkeit eine kulturell-ethische Utopie enthält, als Ausdruck des neuen, durch den Pietismus geförderten sozialen humanen Bewußtseins.

§ 3. Das rationalistische 18. Jh., in seinem Streben nach der höchstmöglichen Glückseligkeit des Menschen, nimmt wohl die literarische Gattung des St. auf, aber bezeichnenderweise nicht in der sei-

nem Wesen widersprechenden Form der phantastisch-unwirklichen Utopie, sondern in der anderen Form, der des politischen, auf gesichertem historischen und geographischen Grund beruhenden St.s, des biographischen „Fürstenspiegels“; man erblickte, an Xenophon anknüpfend, im Idealmonarchen, „im besten Herrscher“ zugleich die Bedingung für einen Idealstaat. Der St. wird zum Zeitroman, denn im historischen, oft sehr durchsichtigen Gewand werden Geschichte und Probleme der Gegenwart behandelt. Schon J. Barclays 'Argenis' (1621; deutsch von Opitz 1626) übte solch allegorischen Brauch. Frankreich übernimmt dann die Führung: Fénelon schreibt seinen didaktisch-pädagogischen 'Télémaque' 1698 (Utopie im 10. bzw. 12. Buch), es folgen Ramsay ('Les voyages de Cyrus' 1727), Terrasson ('Séthos' 1732), beide schon mit starker freimaurerischer Tendenz, Marmontel ('Bélisaire' 1767), die alle Reiseromane — Staatsideale in der ideellen Ferne der französischen Tragödie — mit ägyptologisch-orientalisierendem Gepräge, beinahe historische Romane im Sinne von Ebers. Auch das Heldengedicht 'Friso' (1741) des niederländischen Staatsmannes Willelm van Haren ist hier zu nennen, schon darum, weil es auf Klopstock nicht ohne Wirkung blieb. In Deutschland verfaßt nach den französischen Vorbildern J. G. H. v. Justi 1759 seinen gleichfalls in Ägypten spielenden 'Psammitichus', ausdrücklich, um die erfundenen utopischen Romane zu verdrängen und den Fürsten weise Lehren in der Staatskunst zu geben. So wird er der unmittelbare Vorläufer Albrecht von Hallers, der neben Wieland der eigentliche Vertreter des historisch-politischen, biographischen St.s ist. Als selbstständiger politischer Denker behandelt er in drei didaktischen, nüchternen und „steifstiligen“ Romanen Vorzüge und Nachteile dreier staatlicher Verfassungsformen, im morgenländischen 'Usong' (1771) die unbeschränkte Monarchie, die Despotie, im 'Alfred, König der Angelsachsen' (1773) die beschränkte, ge-

mäßigte Monarchie, in 'Fabius und Cato' (1774) die demokratische Aristokratie, die Oligarchie, gestützt auf Montesquieus Theorie, nach der heiße Länder für die Despotie, Länder der gemäßigten Zone für die Monarchie und Republik, kalte Länder für die Anarchie geschaffen seien. Hallers Absicht war, zu erweisen, daß alle drei Regierungsformen, richtig angewendet, auf ihre Weise ein Volk glücklich machen müssen. Daß die Aristokratie dieses Ziel am besten erreichen und verwirklichen könne, war das mannhafteste, ethisch-politische Bekenntnis des Berner freisinnigen Aristokraten. Wieland dagegen, der andere Vertreter des deutschen philosophischen St.s, sah als unbedingter Anhänger der Monarchie sein Staatsideal im „*despotisme éclairé*“; in seinem 1772 erschienenen, unterhaltsam und elegant geschriebenen 'Goldenen Spiegel oder die Geschichte der Könige von Scheschian' gibt er das Bild des alten absolutistischen Wohlfahrtsstaats (mit deutlichen Anspielungen auf die Verhältnisse im Reich und auf Kaiser Joseph II.), den er nach dem Lande von 1001 Nacht verlegt. Der aufgeklärte Idealmonarch schafft den Idealstaat. Das Werk ist der künstlerische Höhepunkt des deutschen St.s, zugleich der klassische Fürstenspiegel der deutschen Literatur.

§ 4. Der Einfluß Rousseaus drängt dann vor allem den historisch-politischen St. zurück; man wählt wieder die eigentliche Utopie und entwirft Idealbilder von glücklichen, naturhaft-paradiesischen Gemeinwesen, denen verbildende Kultur fremd ist. F. W. Zachariae preist in einem jambischen Epos 'Tayti oder die glückliche Insel' (1777) die Einfalt der Eingeborenen und ihren Staat, W. Heinse schließt seinen Roman 'Ardinghello' (1787) mit einer Utopie, den „glückseligen Inseln“, einem Zykladenstaat, in dem Edelmenschen wohnen, erfüllt von Rousseauscher Naturschwärmerei und renaissancemäßigen Persönlichkeitsbewußtseins. F. W. von Meyern träumt in seinem freimaurerisch-geheimnisvollen 'Dya-Na-Sore oder

die Wanderer' (1787) von einem Staat, der das Ideal wahrer Humanität verwirklicht, und schließlich malt Fr. L. von Stolberg mit sentimentalischem Schwung in lyrischer, dialoghafter Prosa auch einen „besten“ patriarchalischen Staat aus, die 'Insel' (1788), eine Rousseausche Utopie, die stark robinsonadenhaften Charakter trägt. Die Romantik kennt zwar keinen eigentlichen St., aber Novalis rückt nahe an diese Sphäre: in seinem politisch-historischen Denken entwickelt er das Bild eines platonisch-freimaurerischen, monarchischen Idealstaates, und sein Europa-Aufsatz bietet gegen Schluß eine ausgesprochen utopische Zukunftsschau. — Dann verschwindet der St. beinahe völlig aus der dt. Literatur. Das 19. Jh. bringt vor allem in Frankreich die sozialistisch-kommunistische, tendenziöse Utopie zu neuer Wirkung (Cabet, Fourier), die dann am Ende des Jahrhunderts den aufsehenerregenden Zukunftsromanen (Bellamy, Hertzka, B. v. Suttner) weicht, nachdem schon S. Mercier (1772) sein Ideal im Jahre 2440 gesucht hatte.

§ 5. Erst die unmittelbare Gegenwart mit ihren tief aufrüttelnden staatlichen und kulturellen Umwälzungen greift wieder zum St., freilich nicht zum historisch-politischen, sondern zum utopischen wie die Zeit des Sturms und Drangs, an die auch ein fast rousseauisches Empfinden erinnert: der Drang nach neuer Lebensgestaltung und neuer naturaler Humanität, nach ethisch-kultureller Umwandlung archistischer oder anarchistischer, kommunistisch-sozialistischer Art, der die Dichtung der Ausdruckskunst und die der letzten Jahre durchwaltet, prägt auch die Werke, die die alte Tradition der Utopie heute aufnehmen. Friedrich Fürst Wrede steht mit seinem gedanklich schwer befrachteten utopischen St., der schon im Titel 'Politeia' (1926) an das alte platonische Vorbild anknüpft, zunächst allein. Die anderen lieben die leichte dichterische Einkleidung ihrer ethischen und kulturkritischen Neuerungsbestrebungen. Man flüchtet wie schon das 18. Jh. in jene Welt des Stillen Ozeans,

das mit seinen wunderbaren Eilanden seit Rousseau ein Ziel utopischer Menschheitswünsche war. Nicht mehr Tahiti, sondern Adirah und Sorokaste heißt das Sehnsuchtsland am Ende des europamüden 'Europa' von C. Sternheim (1919), 'Sevarinde' in dem „alten Abenteuerroman“ von A. Petzold (1923), der sich dort einen Idealstaat baut, weil in Europa nicht Erfüllung seines geistgeläuterten, seelisch-religiösen Sozialismus wird. Und auch Gerhart Hauptmann siedelt seine von heiter überlegener Ironie umspielte und doch in Sehnsucht nach Neubeginn tiefernste „Geschichte aus dem utopischen Archipelagus“: 'Die Insel der großen Mutter oder Das Wunder von Ile des Dames' (1924) auf einem traumhaft schönen Wunsch- und Eiland des Stillen Ozeans an. Max Brods satirisch-utopischer und sozialkommunistischer Roman 'Das große Wagnis' (1919) enthüllt nicht ohne Tragik die innere ethische Unreife der Menschen, die das neue Menschlichkeitsideal gestalten wollen und dabei notwendig scheitern, weil sie nur von den anderen fordern, statt bei sich selbst anzufangen.

R. v. Mohl *Geschichte u. Literatur d. Staatswissenschaften* I (1855) 167—214. F. Kleinwächter *Die Staatsromane* 1891. A. v. Kirchenheim *Schlaraffia politica* 1892. E. H. Schmitt *Der Idealstaat* 1904. A. Voigt *Die sozialen Utopien* 1912². E. Salin *Plato und die griechische Utopie* 1921. J. Prys *Der St. des 16. u. 17. Jhs. u. sein Erziehungsideal*. Diss. Würzburg 1913. F. Meinecke *Die Idee der Staatsräson* 1924 (darin über Campanella und Andreae). P. Joachimsen *Val. Andreae, Zeitwende* 1926. I. J. Petersen *Grimmelshausens „Teutscher Held“, Euph. Ergänzungsheft XVII* (1924) S. 1 ff. H. E. v. Jan *Der französische Freimaurerroman des 18. Jhs.*, GRM. XIII (1925), S. 391 ff. F. Brüggemann *Utopie u. Robinsonade* (ForschnLg. 46) 1914. M. Widmann *Hallers Staatsromane* 1894. W. E. Mosher *Hallers Usong*. Diss. Halle 1905. O. Vogt *Der goldene Spiegel u. Wielands politische Ansichten* (ForschnLg. 26) 1904. J. Pauscher *Dya-Na-Sore*. Ein St. von F. W. v. Meyern. Progr. Jägerndorf 1911. H. Girsberger *Der utopische Sozialismus des 18. Jhs. in Frankreich und seine philosophischen Grundlagen* 1924. R. Samuel *Die poetische Staats- und Ge-*

schichtsauffassung Fr. v. Herdenbergs 1925, S. 142 ff. 293 ff. J. Petersen *Das goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern, Die Ernte* 1925, S. 117—175.

Walther Rehm.

Stabreim s. Alliteration.

Städtegedicht s. Nachtrag.

Stadtheater. Das Stadtheater ist eine Schöpfung des 19. Jhs. Der Unterschied gegen die Hoftheater ist seit deren Aufhebung eigentlich nicht mehr vorhanden, weil beide Bühnen mit den Zuschüssen der Stadt oder des Staates arbeiten. Nur wenn die Stadt das Theater in eigener Regie hat und durch einen Intendanten leiten läßt, besteht das Stadtheater im engeren Sinne. Mannheim hat 1839 hierfür nach der Reorganisation das Beispiel gegeben. In den meisten Fällen ist die Stadt Besitzerin eines Theatergebäudes und vergibt die Bühne an einen Pächter, der nun vielfach gezwungen ist, die hohe Summe durch Kassenstücke herauszuwirtschaften, die der Kunst fernstehen. Die Stadt liefert ihm mitunter ihre Erzeugnisse wie Licht, Strom, Wasser, Gas oder ähnliches kostenfrei. Die meisten als solche bezeichneten Stadtheater sind also private (Geschäfts-)Theater. W. v. Humboldts Gedanke, die Theater dem Kultusministerium anstatt der Polizei zu unterstellen, wurde nicht durchgeführt. Als i. J. 1869 die Gewerbefreiheit auch auf die Theater ausgedehnt wurde, entstand, während man bisher in der Konzessionserteilung noch sehr die Monopole der Hofbühnen bedacht hatte, eine große Anzahl neuer Stadtheater. In Hamburg, Leipzig, Frankfurt a. M., Köln, Wien haben die Stadtheater im 19. Jh. maßgebende Bedeutung erlangt.

M. Martersteig *Das dt. Theater im 19. Jh.* 1904. V. Eckert *Die städtische Bühne* 1913. H. Knudsen.

Stanze (*Ottava rima*, *Ottave rime*) ist eine ursprünglich ital. Strophenform. Ihr Vers ist im Ital. der *endecasillabo*, der übliche Vers der ital. Dichtung. Die ital. St. besteht aus acht solchen Versen mit durchgehenden weiblichen Schlüssen. Ihr Reimschema ist

abababcc. In dieser Form wurde sie meist zu Epen oder zu kleineren erzählenden Dichtungen gebraucht von Boccaccio, Tasso, Marino u. a. Die St. wird aus der vierzeiligen Strophe des volkstümlichen Liebesliedes hergeleitet.

Im Dt. wurde die St. zuerst in den Übersetzungen aus Tasso, Ariost u. a. verwendet. Diederich von dem Werder bildet sie in seiner Übersetzung des 'Befreiten Jerusalem' (1626) aus Alexandrinern. Reimgeschlecht und Reimstellung waren anfangs völlig frei. Auch die Verszahl wechselt. Es kommen bei Brockes St.n von fünf bis elf Versen vor. In Übersetzungen aus dem Ital. verwendeten die Stanzener F. A. K. Werthes (1774) und J. D. Gries (1800 ff.).

Erst Heinse hat mit seinen 30 St.n im Anhang der 'Laidion' (1774) die strenge Form in eigenen Dichtungen wieder eingeführt, allerdings mit Änderungen im Reimgeschlecht, die für das Dt. nötig schienen; aber er braucht immer den Fünfer. Er reimt die Verse 2, 4, 6 männlich. Weil die klingenden Reime im Dt. meist nur ein abgeschwächtes *e* haben und nicht sehr klangvoll sind, ließen die Theoretiker den Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen zu. Die Reimstellung *ab ab ab cc*, wobei *a* und *c* klingend, *b* aber stumpf sind, wird nach Heinse die Regel.

Schiller hat die strenge Fünferst. in Theaterreden, Prologen und Epilogen, auch im Drama ('Jungfrau von Orleans') verwendet. In den St.n seiner Übersetzung von Vergils 'Aeneis' läßt er Reimgeschlecht und Reimstellung frei wechseln. Goethe verwendet die Form der St. in 'Zueignung' und 'Epilog zu Schillers Glocke'.

Besonders frei im Bau der St. verfährt Wieland ('Idris', 'Oberon'). Das Metrum seiner Verse zeigt viel zweisilbige Senkungen. Die übliche Alternation im Vers der St. wird damit aufgehoben. Auch die Hebungszahl der Verse wechselt bei Wieland. Es sind „freie Verse“ von verschiedener Länge. Seine Technik ist noch vor-Heinsisch. Wielands St.n

haben auch kein abschließendes Reimpaar, und auch sonst ist die Reimstellung und die Strophengliederung frei.

Die älteren Romantiker W. Schlegel, A. Fouqué, Rückert, Platen suchten anfänglich die männlichen Reime ganz abzuschaufen, ohne daß sie selbst ihren Forderungen dann immer nachkamen. Am abschließenden Reimpaare wurde festgehalten. Tieck kennzeichnet es sogar noch durch längere Verse, zweisilbige Senkungen, gleitende Reime. Oft wird aber die Strophe durch die Reime auch in zwei Hälften zerlegt, so daß die vier ersten und die vier letzten Verse eigene Reime haben.

Die wesentlichen Merkmale der St. sind: strenge Gliederung in acht Reihen; je zwei davon bilden eine Kette, je zwei Ketten bilden ein Gesätz, je zwei Gesätze bilden eine Strophe. Gebäude: I, 1 a—b 2 a—b. II, 3 a—b 4 a—b. Das Reihenmetrum — ursprüngl. Sechser, dann meist Fünfer — ist alternierend. Die letzte, sechste Hebung wird durch metrische Pause ersetzt, wenn sie noch vorhanden ist. Die Reihen sind bundmäßig mit Fuge meist nach der 2. Hebung, seltener nach der 3. Senkung. Im einzelnen ergeben sich viele Freiheiten.

Das Reimgebäude zeigt Kettenreime (s. o.).

Dieser an sich enge und fest überlieferte Rahmen kann, wie G. Bunte (s. u.) ausführlich gezeigt hat, von den Dichtern ganz verschieden erfüllt werden. Bunte hat St.n verschiedener Dichter nach Rhythmik, Melodik, Klangart, Sprechweise, Lautung und Sprachschmuck genau untersucht und gezeigt, daß ein bestimmtes Metrum, eine feste Strophenform, die dem Dichter für seine Dichtung vorschweben, aus der Stimmung heraus in mannigfaltiger Weise gestaltet werden kann.

Die Siziliane unterscheidet sich von der eigentlichen St. nur durch die Anzahl der Reime und ihre Stellung *abab abab*. Die Siziliane hat Rückert nachgebildet, mitunter auch mit stumpfen b-Reimen.

Die Nonarima (Nonerime) ist

eine St. mit einem neunten Vers, der auf den zweiten reimt: *a b a b a b c c b*.

Die *Spenserst.* zeigt in acht Fünfhebern die Reimstellung *a b a b b c b c*; daran schließt sich ein neunter auf *c* reimender Sechsheber. Dadurch soll die Strophe einen deutlich vernehmbaren feierlichen und zugleich schwungvollen Abschluß erhalten. Die Form hat mit der eigentlichen St.nform wenig zu tun. Sie wird deshalb besser als Spenserstrophe bezeichnet. Die Strophe hat E. Spenser ('*Fairie Quene*') und nach ihm Lord Byron ('*Childe Harold*') gebraucht.

In Deutschland ist diese Form wohl nur von Übersetzern gebraucht, z. B. von Zedlitz in '*Ritter Harolds Pilgerfahrt*' (1836).

Minor *Metrik* S. 466—470, 534—535.
Marie Gluth *Die Entwicklung der dt. St. vom 17. Jh. bis zum Beginn des 19. Jhs.* Diss. München 1922. G. Bünte *Zur Verskunst der dt. St.* 1928 = Sarans Bausteine Bd. XXII. H. Reschke *Die Spenserst. im 19. Jh.* 1918 = Anglistische Forschungen Heft 54. P. Habermann.

Stegreifspiel. Die *commedia dell'arte* arbeitete in Italien, im Gegensatz zu der von den Gelehrten geschriebenen *commedia erudita*, mit bestimmt abgegrenzten auch kostümlich unterschiedenen Rollentypen, dem lang aufgeschossenen Pantalone, dem gewandten und betrügerischen Capitano, dem kleinen, untersetzten, gelehrt schwatzenden Dottore, dem schönen Liebhaber Lelio, der koketten, zungenfertigen Columbine usw. Die gespielten Stücke lagen nur nach Inhalt und Grundgedanken in dem Szenar (s. d.) fest, der Dialog mußte vom Schauspieler geschaffen werden. Über eintretende Verlegenheiten halfen die *lazzi* (Späße) des Arlequino hinweg. Stichworte gab es nicht, jeder hatte aufzupassen, wann er eingreifen mußte. In Deutschland ist nicht nur die Posse, sondern dann auch das ernste Stück, die sog. Haupt- und Staatsaktion, so extemporiert worden, sehr zum Unheil der Schauspielkunst, die arg verwilderte und durch ernstere Bemühungen eines Velthen davor nicht gerettet werden konnte. (Solche Dirigierbücher sind, z. B. in Wien, erhalten.) Erst Gottscheds Thea-

terreform setzte einen merklichen Damm. Aber die Spuren des Stegreifspiels, das natürlich vom Schauspieler geistige Regsamkeit verlangte, zeigen sich noch bis tief ins 18. Jh. hinein, etwa in der Rhythmophobie Iflands. Goethe hielt, ohne seinen Gedanken praktisch an seiner Bühne durchzuführen, das Extemporespiel für „sehr nützlich“ ('*Lehrjahre*' II. B., Kap. 9), verbot aber jegliches Extemporieren in einer Rolle. Bis auf den heutigen Tag (Max Pallenberg z. B.) haben die Komiker das Improvisieren nie ganz aufgegeben.

C. Heine '*Der unglückselige Todes-Fall Caroli XII.*' Ein Drama des 18. Jhs. 1888. *Das Stegreiftheater* o. J. (1924; mißglückter Versuch, das St. für das moderne Theater neu zu schaffen). H. Knudsen.

Stichomythie (griech. „Zeilenrede“) ist eine Form des Dialogs im Drama, bei der über eine größere Strecke Rede und Gegenrede zwischen zwei Personen auf je einen Vers verteilt ist.

Ihre Grundlage bilden Formen des täglichen Lebens, die im Drama dann stilisiert sind.

Die St. wird besonders verwendet in Streit- und Frageszenen, bei Überredungen, lebhaften Erzählungen wichtiger Ereignisse u. a.

Im antiken Drama nimmt die St. einen großen Raum ein; besonders bei Euripides ist sie häufig.

Die Annahme, daß die St. aus dem griech. Drama oder durch Senecas Vermittlung in das dt. Drama gedungen sei, liegt aus dem Grunde nahe, weil die Form durch Senecas Einfluß besonders im Renaissancedrama des 17. Jhs. (Gryphius und Lohenstein) häufig ist und dann wieder unmittelbar durch griechischen Einfluß im klassischen dt. Drama. St. kommt aber auch schon im mal. Drama vor. Hier liegt ihr Ursprung vielleicht im Wechselgesang der Kirche.

Von Goethe wird die St. nach Oberbecks Untersuchungen (s. u.) in Dramen griech. Stoffes ('*Pandora*', '*Iphigenie*') bevorzugt; Schiller hat sie in der '*Braut von Messina*' besonders umfangreich verwendet.

Als Stilmittel erscheinen dabei kurzer und knapper, oft sentenzenhafter Ausdruck, Parallelismus des Gedankens und der Prägung, Antithesen, Zurückgreifen auf ein Wort u. a.

Die St. erzeugt je nach Stil starke leidenschaftliche Erregung und unruhige oder feierliche Spannung. Bei übertriebener Verwendung stört das Schematische der Form.

Das Tempo ist im Vortrag meist schnell; im Verlauf eines stichomythischen Abschnitts wird es meist noch gesteigert.

Im allgemeinen besteht die St. im Sinne der ursprünglichen Bezeichnung aus Einzelversen; bei gesteigerter oder nachlassender Spannung sprechen die Personen auch in Halb- oder Doppelversen (Hemist. und Dist., in übertragenem Sinne auch als St. bezeichnet). Halbverse sind besonders häufig im Renaissancedrama. Einsatz und häufiger noch der Abschluß der St. werden durch Doppelverse gekennzeichnet. Durch St. wird im Renaissancedrama oft eine Szene oder ein Akt eingeleitet.

Stichomythische Wechselrede findet sich auch im mhd. Epos und in der Prosa. Heinrich v. Veldeke hat sie wohl aus seiner französischen Vorlage übernommen und später auch selbständig angewendet. Ausgedehnte St. findet sich auch bei Hartmann im ersten Büchlein und in seinen anderen Werken.

E. Oberbeck *Die St. im dt. Drama (Renaissance und Klassizismus)*. Diss. Göttingen 1919. A. Groß *Die St. in der griech. Tragödie und Komödie* 1905. G. Ehrismann *Geschichte der dt. Literatur bis zum Ausgang des M.A.s* 1927, II, 2, 1, S. 93; 209 u. ö. P. Habermann.

Stichreim s. Reimbrechung.

Stichwort. Die Theatersprache versteht unter Stichwort den Schluß der Dialogworte eines Darstellers, durch den ein anderer Darsteller das Signal zum Anfang seiner Rede erhält. Der Künstler macht sich beim Lernen der Rolle die Stichworte durch Unterstreichen oder ähnlich deutlich. Gedruckte Rollenhefte beachten auch, daß die Stichworte sinnvoll und sachlich einprägsam sind. Sie

sind besonders wichtig bei schlagmäßig sich folgendem, stichomythischem Dialog. Auch der Inspizient, der Beleuchter, der Kapellmeister sind vom Stichwort abhängig.

H. Knudsen.

Stil. § 1. Geschichtliches. Von gr. *στυλος*, lat. *stylus* abgeleitet, bedeutet St. ursprünglich soviel wie Schreibgriffel, erhält bald aber metonymisch den Sinn: Schreibart, Ausdrucksweise; doch bleibt der Gebrauch in der Antike bei Terenz, Cicero u. a. auf die Rhetorik beschränkt. Späthumanistisch abgeleitet erscheint das Wort 1678 bei Cramer, zugleich mit dem aus ital. *stillizzare* gebildeten stilisieren, „in Schrift fassen“. Ästhetische Verwendung findet er auch im Zeitalter Gottscheds noch nicht; seine „Deutsche Gesellschaft“ kennt 1740 höchstens den *Stilus curiae*, d. i. die Schreibart der Kanzleien, die bestimmte Redensarten erfordert.

Am Anfang der neuen Entwicklung des Begriffs stehen einmal die Franzosen: Buffon hält 1753 seine akademische Antrittsrede über St. mit der berühmten Gipfelung: „Le style est l'homme même“; den zweiten entscheidenden Anstoß gibt die Kunstgeschichte: Winckelmann unterscheidet 1764 in Parallele zu Scaligers vier Hauptzeiten der griechischen Dichtkunst ebensovielen St. epochen der bildenden Kunst: den archaischen, den hohen, den schönen und den Verfallst. und gewinnt damit diesen Begriff als terminus technicus für die gesamte Kunstbetrachtung. Damit ist das Problem des Nationalst. wie das des St. wandels im Ablauf der Kultur erkannt. Wie hier, hat auch späterhin immer wieder die Bildkunstbetrachtung entscheidenden Anstoß für die Klärung des St. begriffs überhaupt gegeben: über Gottfried Semper empirische Kunstlehre 'Der St.' 1860 bis zu Worringers 'Gotik' und 'Abstraktion und Einfühlung' und besonders zu Heinrich Wölfflins 'Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen' (1915).

Auch Goethe kam von der bildenden Kunst her, als er aus Italien zurückkehrt, durch seine Abhandlung 'Ein-

fache Nachahmung der Natur, Manier, St.' 1788 dem Begriff in der Literatur Heimatsrecht erwarb. In seiner Dreiteilung wohl von den drei Schönheitsgraden Shaftesburys beeinflusst, erhöht er den St. zum ästhetischen Wertbegriff. Schiller folgt ihm hierin im Brief an Körner (28. Febr. 1793).

Im 19. Jh. tritt der St. als ästhetischer Wertbegriff stark zurück. Gewiß kann man ihn über Vischer und Nietzsche bis über das 19. Jh. hinaus verfolgen und z. B. noch in Jonas Cohns Ästhetik (St. ist Gesetz des Individuums) als „kritische Wertwissenschaft“ wiederfinden. Aber fraglos wird zugleich der klassische Gedanke durch Übertreiben des individuellen Faktors umgebogen. Das verdeutlicht vielleicht am besten schon Hebbels Definition: „St. ist das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiv individueller Geist... den allgemeinen Geist durchdringt und befruchtet“.

Ob und wie weit die Übersteigerung des individuellen Faktors im Geniebegriff der Romantik wurzelt, steht hier nicht zur Erörterung. Sicherlich beweist schon eines romantischen Außenseiters, Jean Paul, Miserikordias-Vorlesung über die 'Kunst des Stylistikers' durch ihre Darstellungsart, wie sehr das subjektive Moment der St.auffassung sich vorzudrängen beginnt (vgl. auch Schopenhauers St.-Physiognomie des Geistes). Aber das romantische Genie in seiner Unbegrenztheit läßt auch in seinem St. unbegrenzte Möglichkeiten zu; das Charakterhafte des St.s wird schon von Fr. Schlegel als monoton abgelehnt, St.mannigfaltigkeit geradezu als „interessant“ gefordert. Sprach-St. wandelt sich zum Sprachspiel, Kunstwerk zum Kunststück. Seit den Schlegels macht man bewußt St.-beobachtungen, den eignen Ausdruck zu bereichern, seit den Geschwistern Brenzano leistet man Erstaunliches in Nachahmung fremder, zumal älterer St.muster. Der damit beginnenden St.forschung kommt die junge Literatur- und Sprachforschung zugute. In dem Grade wie die Ästhetik des St.s als deskriptive Wissen-

schaft vorwärts schreitet, wird die normative St.definition unsicherer und unbeliebter.

In der weiteren Entwicklung unterscheidet man gern eine psychologische und eine objektive Ästhetik d. h. eine, die den St. mehr vom Standpunkt des künstlerischen Schaffens und ästhetischen Genießens aus erfassen will, und eine, der es mehr auf die objektiven Merkmale des St.s im Kunstwerk selbst ankommt. Am bekanntesten geworden ist Ernst Elsters Definition (sein Vorschlag, äußeren und inneren St. zu unterscheiden, fand allerdings keinen Beifall): St. ist die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und, die Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt.

Wesen und Begrenzung. Trotz gründlicher Untersuchungen über den St.begriff durch Uitz, Volkelt, Wallach u. a. ist völlige Klarheit, besonders hinsichtlich seiner Abgrenzung, nicht geschaffen. Jede Ästhetik, jede Kunstdisziplin, jede St.untersuchung arbeitet mit ihrer besondern Definition von „St.“, Journalistik und Publikum tragen weiteres zur Verwässerung bei. So sehen wir äußerlich im Verlauf des letzten Jahrhunderts eine starke Verbreiterung des Begriffs entstehen, die natürlich eine Bedeutungsweiterung zur Folge hatte. Die tiefere Ursache der Ungeklärtheit liegt aber offenbar darin, daß „St.“, an sich weder konkret noch abstrakt, zu jenen stets schwer faßbaren Beziehungs-(Relations-)begriffen gehört, die eine an einem andern Gegenstand wahrnehmbare Eigenschaft ausdrücken (vgl. d. Art. *Form.*).

Einig ist man sich darin, daß nur Gegenstände menschlichen Gestaltungswillens St. besitzen können. Erkennen wir der Natur oder dem Tier St. zu, so geschieht das kraft metaphorischer Übertragung.

Wir sprechen von „St.“ an solchen Gegenständen, wenn wir uns einer einheitlich wirkenden „Wiederkehr“ von Ausdruckselementen bewußt werden, die wir als Erscheinung wohl beschreiben, als Tatsache aber nicht beweisen können;

wir fassen diese Elemente zugleich als formbildend und charakterhaft auf. Verstöße gegen dies Prinzip empfinden wir als „st.los“, „st.widrig“.

In diesem Grundsinn gleichartiger Wiederkehr ist „St.“ heute vor allem terminus technicus der Ästhetik und aller Kunstgattungen geworden. Das Besondere dieser wiederkehrenden Ausdruckselemente sehen wir bedingt:

1. Durch das Kunstwerk selbst, seinem Material, der Technik, seiner Wirkungsform. So sprechen wir von einem St. der Holzplastik oder vom Kirchenst., dem Klavierst. und St. der Oper; wir unterscheiden in der Literatur poetischen und Prosast.; in der Poesie wieder die Gattungsst. von Lyrik, Epik, Dramatik; unterscheiden in der Lyrik einen Balladenst., in der Epik den Märchenst. usw. Wenn auch die Ästhetik lehrt, daß Übereinstimmung des St.s mit seiner Gattung erfreue, so muß sie doch St.mischungen wie im lyrischen Drama gelten lassen und St.angleichung einer an die andere Kunst — malerische und musikalische Prosa — anerkennen.

2. Durch den im Werk wirkenden Geist seines Schöpfers. Die Vielheit der hier sich bietenden Gesichtspunkte zu ordnen, empfiehlt sich folgende Unterscheidung:

a) St. als Ausdruck kollektiv-individuellen Schöpfungstums mit überwiegender Gleichheit der geistigen Physiognomie. Hierher gehört grundlegend der Nationalst. (z. B. St. der deutschen Prosa i. Geg. zur französischen) oder der Zeitst., besser der St. eines Kulturkreises (St. der Basilika, St. der Meistersinger, St. der Mystiker im verkleinerten Sinne: der Mannheimer Schule, des George-Kreises). Raum-zeitliche Begrenzung ist untrügliches Kennzeichen dieser Art. Besonders die Kunstgeschichte sucht hier noch sorgfältigere Unterscheidungen; sie spricht zeitlich abgrenzend von früh-, hoch- und spätgotischem St., landschaftlich unterscheidend: von rheinischer Tafelmalerie, von mainfränkischem Barock usw.; doch sucht neuerdings auch die Literaturforschung

Entwicklungsstufen z. B. im St. der deutschen Barockdichtung festzustellen. Besonders die Betrachtung älterer Kunst gilt — ohne die Ansätze zum persönlichen St. leugnen zu wollen, man denke an die Gegensätze Wolfram-Gotfried — auf die stilistische Erfassung eines raumzeitlich irgendwie z. B. sozial gebundenen Gemeingeistes. Ihr Ausdruck gibt sich, besonders auf primitiverer Stufe (Volkslied, Spielmannsepos), mit Vorliebe formelhaft d. h. in der Sprachkunst unter Verwendung typischer Einzelvorstellungen oder Vorstellungskomplexe (Motive), die bei gleicher Wortwahl, gleichem Wortzusammenhang, gleichem Satzbau und Satzzusammenhang beweisen, daß ihr Schöpfer stilistisch noch aus einer starken kollektiv-individuellen Gebundenheit heraus schafft.

b) St. als Ausdruck eines Weltanschauungstypus. Hier handelt es sich um weder an Raum noch Zeit gebundene, also auch jenseits aller Historie stehende, typenpsychologisch oder biologisch bedingte Grundlagen des St.s. So kann „gotisch“, gewöhnlich kollektiv-individuell gemeint, mit Scheffler („Geist der Gotik“) auch rein typenpsychologisch verstanden werden; im morphologischen Sinn gilt der Barockst. schon Nietzsche als Kennzeichen des Abblühens jeder großen Kunst. Man hat seit Schillers naiver und sentiment. Dichtung immer wieder versucht, Weltanschauungstypen antithetisch zu erfassen und das Besondere des St.s hieraus abzuleiten. So stellt Volkelt fünf Gegensatzpaare auf: Elementarer — vernunftgeklärter St.; Wirklichkeit — Steigerungst.; individualisierender — typisierender St.; er glaubt damit das ganze Gebiet weltanschaulichen Gegensatzes begrenzt und erschöpft zu haben. Eine Dreiteilung der Weltanschauungstypen versuchte Dilthey (Materialismus, objektiver Idealismus = Pantheismus, Idealismus der Freiheit); auch für H. Nohl ergibt sich z. T. im Anschluß an die Rutzsche Typenlehre eine auch graphisch verdeutlichte Dreiteilung: naiver Pantheismus (Goethe, Schubert), Idealismus der Freiheit (Schiller, Beethoven),

sentimentalischer Pantheismus (Hölderlin, Heine); zu ihren stilistischen Merkmalen sollen gehören: Betonung der Zustandsworte des Tätigkeitsworts, des steigernenden Beiworts. Als kennzeichnend für die Typen stellt Nohl ferner hin: Stellung zur Zeitwahl (I u. II), zur Dissonanz (III), zum Symbol (vgl. den Artikel Metapher).

c) St. als einmaliger Ausdruck einzel-individuellen Künstlertums: man spricht vom St. Michelangelos, Chopins, Kleists. Hier handelt es sich um jenes Besondere des St.s, des über das Weltanschauungstypische wie über den St. des Nationalen und der Zeit Hinausgehenden, das Richtung weisen kann für den St. der kommenden Epoche. St. in diesem Sinn aber ist das Werk eines „positiv schöpferischen Geistes“; man spricht daher nicht vom St., lieber von einer Manier der Epigonen, die wohl mit den St.elementen ihres Vorbildes arbeiten, ohne indes sie intensiv als aufbauende Kräfte gestalten zu können. Parallel der kollektiv-individuellen Differenzierung unterscheidet man auch hier wohl zwischen Jugend-, Reife- und Altersst. Rembrands, Beethovens, Goethes.

3. St. als ästhetisch-metaphysischer Wertbegriff ist eine Schöpfung der deutschen Klassik. Form und Stoff, das idealistische und das realistische Element, sollen nach Goethe im St. so verschmolzen sein, daß die Form den Stoff vertilgt, das Werk im Individuellen das Typische offenbart und in seiner Wesentlichkeit symbolisch wirkt. Ähnlich ist St. für Schiller die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiv und allen objektiv zufälligen Bestimmungen. Modifiziert erhält sich dieser Wertbegriff auch im 19. Jh., so bei Fr. Th. Vischer, wenn er vom St. „ideale Großheit der Auffassung“ fordert. Nietzsches Worte über „großen“ oder „besten“ St. sind teils von seinem Geniebegriff aus verständlich, teils entspringen sie seinem kulturellen Idealbegriff.

Besondere Schwierigkeiten macht bis heute die Abgrenzung des St.-begriffs gegenüber dem Begriff der Form. Ermatingers Organismusedanke

legt das Hauptgewicht des dichterischen Kunstwerks auf die innere Form, veräußert damit ohne es zu wollen den St.begriff, setzt St. = äußere Form und gelangt damit nur zur Heraushebung der „Wirkungs“faktoren im St. Kainz, sucht im Gegensatz hierzu den Begriff der inneren Form durch den St.begriff zu ersetzen, läßt ihm damit die Gesamtstruktur des Kunstwerks auf und läßt für die Form nur noch den äußeren Rahmen gelten. Die Praxis unserer besten St.-untersuchungen beweist hier ihre Überlegenheit über die Theorie. Sie hat es niemals mit der Struktur des Einzelwerks zu tun, beobachtet die Strukturelemente kaum über den Satzzusammenhang — wohl aber über das Einzelwerk — hinaus, sammelt ihre Beispiele ohne Rücksicht auf Formzusammenhang; es geht ihr um die Struktur im Ausdruck des Dichters (= St.), nicht um die Struktur des Einzelwerks (= Form).

E. Utitz *Was ist St.?* 1911. E. Castle *Zur Entwicklungsgesch. des Wortbegriffes St.*, GRM. VI (1914) S. 153—160. Joh. Volkelt *Der Begriff des St.s*, Dessoirs *ZfästhuallgKunstwiss.* 1913, 209—246. R. W. Wallach *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes St.* Diss. Würzburg 1919.

E. Elster *Stilistik* II. Bd.: Einleitung (psychol.). J. Petersen *Die Wesensbestimmung d. dt. Romantik* (IV. Abschn.: St.) 1926. K. Viëtor *Vom St. u. Geist der dt. Barockdichtung*, GRM. XIV (1926) S. 154—184 (Anhang: Z. Problem des Nationalst.s). Sophie Cohen *Prinzip oder Stil?*, GRM. XIV (1926) S. 398—418; *Diesseits und Jenseits vom St.e*, GRM. XV (1927) S. 248—258.

Das Eindringen kunstgeschichtlicher Grundbegriffe (Wölfflin 1915) in die typologische Literaturst.-Betrachtung zuerst bei F. Strich *Der lyrische St. im 17. Jahrhundert*, Abh. z. dt. Litgesch. f. Fr. Muncker 1916. Methodologische Bedenken bei J. Petersen a. a. O., K. Viëtor a. a. O.

Über St. u. Form s. d. Art. *Lit. Form*. Ferner: Friedr. Kainz *St. u. Form*, ZfDt. XXXXI (1927) Heft 2.

Über Gattungst.e vgl. Lit. unter *Lyrik*, *Epik*, *Dramatik*. Zum Nationalst.: Wunderlich und Reis *Der deutsche Satzbau* 1. Bd. 1924⁸; dagegen Strohmeier *Der Stil der französischen Sprache* (vgl. auch die Aufsätze von Voßler, Winkler, Spitzer a. versch. O.).

E. Sievers *Ziele und Wege der Schallanalyse* 1924. P. Beyer.

Stilbühne. Durch die Meininger und in weiterer Entwicklung durch die mit allen technischen Errungenschaften gestützte naturalistische Theaterkunst war um 1900 eine Reaktion gegen die Illusionsbühne aufgekommen, die i. J. 1908 zur Gründung des „Münchener Künstlertheaters“ führte, in dem man das Vorbild jeder Stilbühne sehen darf. Diese neue Bühne stilisierte, d. h. vereinfachte alles Szenische, offenbar nicht ohne Zusammenhang mit der Shakespeare-Bühne. Die Stilbühne ist eine Reliefbühne, deren flaches Proszenium seitlich durch zwei stabile Türme abgeschlossen ist. Das Proszenium dient vornehmlich als Spielfläche, ergänzt durch die Vorderbühne, die, besonders für Szenen im Freien, durch die Hinterbühne erweitert werden kann. Größte Einfachheit wurde erzielt, störende Kulissen und Soffitten fielen weg, die ganz wenigen dekorativen Mittel und ein besonderes Farben-Lichtsystem bewirkten eine starke Konzentration der Handlung und in der Wortbehandlung. Die Szenenfolge hatte rasches Tempo, und die Phantasie des Zuschauers war schöpferisch angespannt. Die neuen Theaterforderungen „stammten aus einer ganz anderen Weltanschauung, aus einer ganz anderen Kultur“, aus der damaligen Wandlung in der Raumkunst, „der neuerweckten angewandten Kunst“ überhaupt. Nicht „eine malerische Absicht, antiquarisches Wissen oder die Freude an der Nachbildung altertümlicher Dinge“ war ihr Ziel, sondern es war „alles koloristisch, zeichnerisch und architektonisch einfach, persönlich empfunden und von vornherein so anzulegen, daß das Werk und die Darsteller in einer unvergleichlich größeren und reineren Wirkung zur Geltung kämen, als man seither für möglich hielt“. Peter Behrens, Max Littmann, Jul. Diez, Fritz Erler, Th. Th. Heine u. a. wirkten mit. 'Faust', 'Was ihr wollt', 'Wolkenkuckucksheim', 'Die deutschen Kleinstädter' konnten auf der flachen Reliefbühne durch Betonung des Schauspielerischen — man spielte in den Zuschauerraum hinein —, des Farbigen, Rhythmischen wirken; wenn aber Stil

und Atmosphäre eines Werkes ein realistisches Bühnenbild und größere Massen erforderten, war die Stilbühne nicht mehr zu brauchen. Sie ist aber in ihrer notwendigen Einmaligkeit nicht unfruchtbar gewesen, sondern hat bis auf die jüngste Zeit Anregungen gegeben.

G. Fuchs *Die Schaubühne der Zukunft* o. J. (1904). G. Fuchs *Die Revolution des Theaters* 1909. M. Martersteig *Stilbühne u. Illusionsbühne*, Kongreß f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch. 1914. S. 405—415. H. Knudsen.

Stilistik ist die Lehre vom Schreibstil, die Lehre von den Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks und ihrer ästhetischen Wirkung. St.en und Stilgeschichten machen im allgemeinen keinen Unterschied zwischen Stil der Prosa und Poesie; eingehendere Forschung warnt vor verführter Synthese und auch die Praxis läßt es ratsamerscheinen, St. — was auch historisch zu rechtfertigen ist — auf die Lehre vom Prosastil zu beschränken und den gebundenen Stil der Poetik zuzuweisen.

Die St. verfolgt einen Erkenntnis- und einen Lehrzweck. Man unterscheidet hier nach

a) die beschreibende St. Sie hat es mit der Erfassung und Kennzeichnung gegebener Muster des Stils zu tun. Eine zureichende Methode der Stiluntersuchung ist trotz Elsters Anlehnung an die Psychologie und trotz Herübernahme kunstgeschichtlicher Grundbegriffe noch nicht gefunden. Stil- und Formprobleme werden — wie z. B. die zur Formfrage gehörenden Kategorien tektonisch-atektonisch beweisen — wahllos vermengt. Als nützlich hat sich die Unterscheidung zwischen einer durch Inhalt und Form notwendigen objektiven Seite des Stils und einer mehr durch die geistige Struktur seines Schöpfers bestimmten subjektiven Seite erwiesen.

Aus der Fülle stilistischer Untersuchungsobjekte seien (nach Petersen) genannt: Wortwahl, Wortstellung, Wortzusammenhang und Wortverbindung, Satzführung, Gliederung und Periodenbau, Parataxe und Hypotaxe, Gerad-

linigkeit und Verschränkung, Wiederholung, Variation, Steigerung und Häufung, Parallelismus und Antithese, Symmetrie und Chiasmus, Anschaulichkeitsfunktion und Bedeutungsgewicht der Hauptwörter, Beiwörter und Zeitwörter, Deutlichkeit und Verschwommenheit, grobe Sachlichkeit, zarte Andeutung, geistreiche Umschreibung, Wortspiel, Metaphorik und Symbolik, Sinnlichkeit und Begrifflichkeit, Klangfarbe und Bildlichkeit, Rhythmus, Numerus und Klausel, Dynamik und Tempo, Sprunghaftigkeit und Stetigkeit, pointierte Knappheit und fließende Breite, Weichheit und Härte, ausgeglichene Harmonie und schroffe Kontrastwirkung, nüchterne Zweckmäßigkeit, Pathetik und Rhetorik, Schlichtheit und Überladung (vgl. auch Meyer 'St.'). Zu ihnen tritt neuerdings noch die Verwendung der Schallanalyse. Über Betonung und Qualität der einzelnen Punkte sowie über die Frage, welche von ihnen überhaupt bedeutungsvoll sind, entscheidet der Einzelfall. Das rein induktive Verfahren bietet die einzige Möglichkeit, über das Strukturtypenhafte hinaus zu feineren Stilunterscheidungen zu gelangen.

Es kommt jedoch hinzu, daß jede erschöpfende Stiluntersuchung stillschweigend auch eine Stilvergleichung darstellt. Handelt es sich u. n. Erfassung eines Nationalstils, so tritt sein Charakter doch erst durch den Vergleich zu andern Nationalstilen hervor; handelt es sich um Zeitstil d. h. um eine zeitlich gebundene Stufe jenes Nationalstils, so geschieht seine Begrenzung und Absonderung erst durch ein anderes Vorher und Nachher im Stil; handelt es sich endlich um ein Einzelindividuum, so soll das ihn über den Zeitstil Hinaushebende stilistisch erfaßt werden. Der schon von Wilhelm Scherer ('Zur Geschichte der deutschen Sprache') angenommene regelmäßige Wechsel zweier Stiltypen im Ablauf der deutschen Literatur ("eines männlichen und eines weiblichen") steht heute im Mittelpunkt geistesgeschichtlicher Stilbetrachtung. Deutsche Stilgeschichten für Schulzwecke besitzen wir seit v. Per-

ger mehrere (Evers, Hoffmann-Krayer, W. Schneider u. a.). Von einer Zusammenfassung, einer Geschichte des deutschen Stils etwa im geistesgeschichtlichen oder morphologischen Sinn sind wir noch weit entfernt.

2. Die angewandte St. d. h. die Lehre von der richtigen und kunstmäßigen Anwendung der Sprache. Das erste, die Sprachrichtigkeit bezeichnet eigentlich nur die Vorstufe zur St. und gehört etwa im Sinne Wunderlichs ('Der deutsche Satzbau' 1901) zur Wort- und Satzlehre. Sie ist naturgemäß Grundlage der Schulst.; doch verfolgt diese heute, von Wortwahl- und Treffübungen, Satzbau und Satzzusammenhang angefangen, gleichzeitig schon propädeutisch den ästhetischen Gesichtspunkt. Damit ist zugleich die Gefahr der Sprachuniformierung und der Sprachdiktatur (Wustmann) im wesentlichen beseitigt. Über den Wert der vielangewandten negativen Methode (E. Engel, Dunger, neuerdings das Literaturblatt der Frankf. Ztg., auch Parodien gehören dazu) sind die Ansichten geteilt; sicher verfolgt sie mit ihren Grundsätzen Kürze, Deutlichkeit, Natürlichkeit zugleich grundsätzliche ästhetische Forderungen. Der deutsche Sprachverein (seit 1885) hat durch seinen Kampf gegen das Fremdwort viel zur Schärfung des Sprachgefühls beigetragen. Im positiven Sinn wirkt die von E. Geißler 1925 u. a. geforderte Erziehung zur Hochsprache zweifellos stilbildend. Einseitigkeiten des Schreibstils hatte schon 1889 O. Schroeder in seinen Aufsätzen 'Vom papiernen Stil' gegeißelt. Nunmehr wäre allerdings auch eine grundsätzliche Nuancierung zwischen Sprechstil und Schreibstil auf ästhetisch-psychologischer Grundlage zu fordern.

Sten: Wackernagel *Poetik, Rhetorik und St.* (veraltet). R. M. Meyer *Dt. St.* 1913 (anregend, oberflächlich). E. Elster *Prinzipien* 2. Bd. (psycholog.; unvollständig).

Theodor A. Meyer *Das Stilgesetz der Poesie* 1901.

1. Die Literatur zur Stilforschung ist heute unüberschaubar. Die ältere Methode (Parallelenforschung und Stilsummierung, mit Proben angewandter Ästhetik) wird durch die Stil-

untersuchungen von Albert Fries über Goethe, Kleist, Wildenbruch u. a. gut gekennzeichnet. Die neuere Strukturmethode hat im typologischen Sinn des Zeitstils einen Vorläufer in Hermann Petrich *Drei Kapitel vom romantischen Stil* 1878. Angriff hiergegen von psychologischer Seite: Pissin *Zur Methodik der psych. Stiluntersuchung*, Euph. XIV (1907). Bahnbrechend im geistesgeschichtlichen Struktursinne: Friedr. Gundolf *Shakespeare und der dt. Geist* 1911; ferner im Anschluß an Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* 1915) die Arbeiten Fritz Strichs *D. lyr. Stil d. 17. Jhs.*, Abh. z. dt. Litgesch. f. Muncker, 1916, und spätere Werke; vgl. Lit. unter *Stil*.

Einige, hauptsächlich neuere Stiluntersuchungen von den Anfängen des nhd. Stils an mögen die methodischen Fortschritte kennzeichnen: K. Burdach *Zur Gesch. der nhd. Schriftsprache*. Gesammelte Schriften z. Gesch. d. dt. Geistes I, 2, Halle 1925 (vgl. dort über den Satzrhythmus d. dt. Prosa 223 ff.). Grete Lüers *Die Sprache d. dt. Mystik des Mittelalters im Werk der Mechthild v. Magdeburg* 1926. Jos. Leiftz *Die volkstümlichen Stilelemente in Murners Schriften* 1925. Rich. Alewyn *Vorbarocker Klassizismus und Griechische Tragödie*. Stilanalyse der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz, Neue Heidelberger Jahrbücher 1926. P. Hempel *Die Kunst Friedrichs von Logau* (Palaestra 130) 1917. Herbert Cysarz *Dt. Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko* 1924. Michael Hochgesang *Wandlungen des Dichtstils* (auf der Grundlage von 4 Macbethübersetzungen des Rationalismus, des Sturmes und Drangs, der Klassik und der Romantik) 1926. K. Burdach *Die Sprache des jungen Goethe*. Verhandlungen d. dt. Philol.-Vers. zu Dessau 1885. H. Loiseau *Contribution à l'étude de la langue du Jeune Goethe...* 1911. P. Knauth *Goethes Sprache und Stil im Alter* 1898. Ewald A. Boucke *Wort und Bedeutung in Goethes Sprache* 1901. A. Fries *Zu der Sprache des jungen Schiller*, Der Schatzgräber (Zs. d. Ges. dt. Lit. freunde) 1923 H. 3. O. Wehe *Die Stilentwicklung in Schillers Jugendlyrik bis zu den Laura-Oden*. Diss. Kiel 1922 (Auszug). Zum Stil von Klassik und Romantik vgl. J. Petersen *Zur Wesensbestimmung d. dt. Romantik* 1926 Kap. 4. O. Walzel *Die Formkunst von Hardenbergs Heinn. v. Ofterdingen*, GRM VII 403 ff. 405 ff. L. Bianchi *Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Heibels, H. v. Kleists und der Brüder Grimm* 1922. L. Wagner *Joseph Görres' Sprache und Stil* 1914. Rob. Bräuer *Rhythmische Studien, Untersuchungen zu Tempo, Agogik und Dynamik des Eichendorffschen Stils* 1926. E. Brauweiler *Heines Prosa* (Bonner Forschungen 9. Bd.) 1915. Heinz Lip-Merker-Stammler, Reallexikon III.

mann Georg Büchner und die Romantik 1923. A. Fries *Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau...* (Germ. Studien 18) 1922. P. Beyer *Bettinens Arbeit an 'Goethes Briefwechsel mit einem Kinde'* 1925. S. Hochfeld *Das Künstlerische in der Sprache Schopenhauers* 1912. H. Hasse *Schopenhauers Bedeutung für die dt. Sprache* 1925. R. Falkenberg *Über den Stil unserer Philosophen*, Festschr. f. J. Volkelt, 1918. R. Hamann *Der Impressionismus in Leben und Kunst* 1907. Ferd. Jos. Schneider *Der expressive Mensch und die dt. Lyrik der Gegenwart* 1927.

Unerwähnt blieben in dieser Auswahl die zahlreichen Stiluntersuchungen in Schreibmaschinenschrift.

2. G. Andresen *Sprachegebrauch und Sprachrichtigkeit* 1912¹⁰. H. Wunderlich und Reis *Der dt. Satzbau* 1. Bd. 1924².

E. Engel *Deutsche Stilkunst* 1922³⁰. G. Wustmann *Allerhand Sprachdummheiten* 1908⁴. Entgegnung von J. Minor *Allerhand Sprachgrobheiten* 1892. H. Dunger *Zur Schärfung des Sprachgefühls* (200 fehlerhafte Sätze mit Verbesserungen...) 1910⁴; vgl. auch *Sprachecke* in der Ztschr. d. dt. Sprachvereins. O. Schroeder *Vom papierenen Stil*. 1889.

Über Neuerscheinungen zur Stilschulung unterrichten regelmäßige Besprechungen in der ZfDP. (W. Schneider). P. Beyer.

Stoff, Stoffgeschichte. § 1. Das im Alltagsleben ziemlich eindeutige Wort „St.“ entbehrt in der dichterisch-künstlerischen Anwendung der begrifflichen Klarheit. Zwar der allgemeine Gegensatz zu den Begriffen Form, Formgebung, Stil, gibt auch hier dieselbe allgemeinste Orientierung: dem Wie tritt das Was gegenüber. Im einzelnen aber herrscht Unklarheit, indem die Begriffe und Worte Problem, Inhalt, Fabel, Motiv vielfach als ganz oder teilweise identisch mit dem Worte St. gebraucht werden. Am leichtesten ist die Ablösung des Begriffes „Problem“ zu vollziehen, das auch im literargeschichtlichen Denken, etwa auf einer Linie mit „Idee“ stehend, den abstrakten Gehalt, den philosophisch-weltanschaulichen Generalnennen, den ethischen Grundgedanken bezeichnet, also etwa im 'Nathan' (unabhängig von dem erzählbaren Handlungsverlauf) in der zugrunde liegenden Überzeugung von der gleichen Güte und gleichen Mangelhaftigkeit aller drei religiösen Bekenntnisse sich kundgibt. Problem und St. können

sich in einzelnen Fällen, besonders in der Lyrik (z. B. in manchen Oden Klopstocks, in verschiedenen Lehrgedichten Schillers), decken; im allgemeinen aber wird das Problem in primärer Stellung den innersten Kern einer Dichtung darstellen und von sich aus sekundär den äußeren Stoffkörper bedingen. Für eine ernsthafte Begriffsbestimmung können aber auch die beiden Worte „Inhalt“ und „Fabel“ (z. B. eines Dramas) ausweichen, da sie zu abgegriffen und ohne wissenschaftliche Prägnanz gebraucht, nur ganz allgemein das im Kunstwerk „Enthaltene“ und Erzählbare (lat. *fari*) bezeichnen; der stoffliche Gehalt vieler lyrischen Werke, etwa einer in Gedichtform gefaßten Abendstimmung, würde zudem nur schwer in den groben und rationalistischen Bedeutungssinn dieser beiden Bezeichnungen eingehen.

Am schwierigsten jedoch ist die Abgrenzung gegen den Begriff „Motiv“, da dieses Wort selbst in der dichterisch-künstlerischen Sphäre ganz verschieden gebraucht wird. In der Musikästhetik versteht man darunter meist eine Klangverbindung, die nur wenige Töne umfassend eine bestimmte Idee oder Stimmung tonmalend wiedergibt und innerhalb des musikalischen Gesamtwerkes an bezeichnenden Stellen wiederkehrt (etwa das Wahnmotiv in den 'Meistersingern'). Motiv in diesem Sinne ist also charakteristisches Teilelement eines künstlerischen Ganzen. In anderem, wenn auch verwandtem, Sinne faßte Scherer in seiner 'Poetik' den Begriff „Motiv“ als Teil eines Stoffganzen. In neuerer Zeit hat O. Walzel sich mehrfach über „Leitmotive“ in der Dichtung ausgelassen, worunter er — ähnlich wie in der Musik — wiederkehrende Situationen, Stimmungen, Wortverbindungen versteht, wie sie, das stoffliche Ganze an charakteristischen Stellen zusammenhaltend, besonders in der realistischen Erzählliteratur (Dickens, O. Ludwig, G. Freytag u. a.), aber auch sonst in der Dichtung vorkommen. Auch hier liegt die Vorstellung zugrunde, daß „Motiv“ ein Teilstück eines Stoffganzen sei. Dazu in

schröffem Gegensatz steht eine Anwendung, die Dilthey und ihm folgend Körner (s. den Artikel *Motiv* dieses Lexikons) von dem Worte „Motiv“ machen. Anknüpfend an die Bewegungs- und Antriebvorstellung, die dem Wort etymologisch zunächst innewohnt, fassen sie „Motiv“ als die geistig-seelische Disposition, als die den Dichter bewegende Problemstellung, die vor dem toten St. da war und diesen durch ihr belebendes und durchgeistigendes Elementerst künstlerisch fruchtbar macht. Motiv erscheint so in der Bedeutung „ideebeseeltes Stoffelement“ (vgl. RL. II, 413). Indem Körner die Anregung gibt, den bei den einzelnen Dichtern vorherrschenden „Charakter- und Handlungsmotiven“ nachzuspüren, wird jedenfalls der Begriff Motiv immer als subjektiv vom dichterischen Weltanschauungszentrum aus bestimmt gefaßt. Dem objektiven St. tritt im „Motiv“ ein bereits künstlerisch und weltanschaulich irgendwie getöntes und gehobenes Element gegenüber.

Ähnliche Unklarheit in der begrifflichen Einschätzung des Wortes Motiv herrscht in den bildenden Künsten, wo man, in der Architektur etwa, unter Motiv ein irgendwie charakteristisches und eigenwertiges Teilstück versteht und z. B. vom Muschelmotiv in den Bauten des Barock und Rokoko spricht, daneben aber auch ganz allgemein vom Pietà-Motiv oder dem Motiv der Kreuzabnahme redet.

§ 2. Diese letztere kunstgeschichtliche Anwendung des Begriffes „Motiv“, die das Wort als allgemeinsten thematischen Rahmen faßt, hat in der Tat viel für sich und sollte sich auch für die literaturgeschichtliche Gebrauchspraxis einbürgern. Motiv aber im Sinne von Stoffteil, ja Stoffteilen zu fassen (Scherer, Walzel), steht der etymologischen Bedeutung des Wortes, die damit nun einmal etwas Elementares, Vor-Stoffliches, Zeugendes bezeichnet, zu fern und führt leicht zu Mißverständnissen. Die Anwendung von Dilthey, Körner u. a. trägt zwar dieser dem Worte innewohnenden Vorstellung des Ursprünglichen gebührend Rechnung, rückt es aber mit der Verlagerung

in die seelische Atmosphäre des Dichters bereits in den subjektiven Bereich des Schaffenden und seiner weltanschaulichen und problematischen Dispositionen. Ich möchte vorschlagen, ähnlich wie das neuerdings E. Sauer in zwei Aufsätzen (s. u.) vertreten hat, die beiden Begriffe Motiv und St. im literarwissenschaftlichen Gebrauche dahin abzugrenzen, daß Motiv die allgemeinere thematische Vorstellung umfaßt, während das Wort „St.“ die besondere Anwendungs- und Ausprägungsart darstellt. Das Motiv z. B. von der verstoßenen und später wieder erneut aufgenommenen Ehegattin findet in den speziellen Stoffkomplexen der Genoveva, Hirlanda, Griseldis usw. seine besondere stoffliche Auswirkung. Der Graf von Gleichen ist die besondere stoffliche Erscheinungsform des allgemeinen Motivs: der Mann zwischen zwei Ehefrauen. Die Papstin Johanna ist das stoffliche Beispiel zu dem allgemeinen Motiv, daß ein Mensch in überspanntem Geistesdrang und Ehrgeiz in Konflikt mit den dem Menschen gezogenen Grenzen kommt (vgl. Theophilus, Faust), wozu als zweites Grundmotiv die Verführung durch teuflische Mächte kommen kann.

Faßt man Motiv in diesem weiteren und weitesten Sinne, so schränkt sich die Zahl der in der Weltliteratur im allgemeinen und in der deutschen Literatur im besonderen auftretenden Motive zu einer relativ beschränkten Menge ein und dürfte die Zahl 100 kaum überschreiten. Die stofflichen Einzelspaltungen aber gehen in die Legion, da jedes Motiv durch besondere mythologische, sagenhafte, geschichtliche, gesellschaftliche Auswirkung unendliche Möglichkeiten der stofflichen Spaltung und Sondererscheinung zuläßt.

§ 3. Jedes Kunstwerk, gleichviel welcher Art, Gattung oder Stilrichtung, setzt sich aus drei Komponenten zusammen, die im Zusammenhang seine Wesensart bestimmen: 1. aus der tragenden Idee oder dem zugrunde liegenden Problem, 2. aus der stofflichen Verkörperung und 3. aus der formalen Gestaltung. Schon in Goe-

thes Ästhetik bilden diese drei Begriffe und ihre wechselseitigen Beziehungen das Zentralproblem (s. Goethe-Handbuch III, 37off.). Während die Literaturästhetik und Literaturkritik dem mehr oder weniger gelungenen Zusammenspiel dieser drei Grundkräfte ihre Aufmerksamkeit zuwendet, sieht sich die Literaturgeschichte, soweit sie nicht bloße Literaturchronologie ist oder sich mit besonderer individualistischer Interesseneinstellung biographisch-psychologischen Zielen zuwendet, vor drei Aufgaben gestellt: literarische Problem- und Ideengeschichte, literarische Form- und Stilgeschichte, literarische Stoff- und Motivgeschichte.

Die beiden ersten Aufgabengebiete haben sich, die Formgeschichte (freilich bald äußerlicher, bald innerlicher gefaßt) von jeher, die Problemgeschichte mit geistesgeschichtlicher Verankerung besonders in den letzten 20 Jahren, zu vollwissenschaftlicher Anerkennung durchgerungen. Bei der Stoff- und Motivgeschichte ist dies z. Z. noch nicht der Fall. Sie hat es auch schwerer, da sie mit stärkeren Vorurteilen zu rechnen hat als ihre Nachbardisziplinen. Bei jeder feineren Kunstbewertung gilt die Problembehandlung und die Formgebung von vornherein mit Recht als das Höhere, das bereits in der Kunstsphäre Wesenhafte, während der St. sich mit einer Aschenbrödelrolle als vor-künstlerisches Element begnügen muß. Für eine rein ästhetische und psychologische Kunstbetrachtung ist diese Geringschätzung des Stofflich-Gegebenen auch bis zu einem gewissen Grade berechtigt; ja die frühere Literaturgeschichtsentwicklung lehrt, daß ein zu starkes Eingestelltsein auf stofflich-motivische Anregungen und Quellen einer vertieften Literaturwissenschaft vielfach im Wege stand. Bei rein historischer und geistesgeschichtlicher Blickrichtung aber stellt sich der St. durchaus gleichwertig neben die Kategorien Problem und Form, und es scheint an der Zeit, die früheren stoffgeschichtlichen Neigungen wieder energisch aufzunehmen und sie auf die Höhe vollwissenschaftlicher Durchdringung und Auswertung zu führen.

§ 4. Stoffgeschichtliche Forschungen waren auf volksliterarischem (Mythologie, Sage, Legende, Märchen, Volkslied) und volkskundlichem Gebiet seit der Begründung der germanistischen Wissenschaft durch die Romantik mit mehr oder weniger Erfolg getrieben worden. In der eigentlichen (Kunst-)Literaturgeschichte war man zunächst zu sehr auf Sammeln und Gruppieren eingestellt, um größere längslineare Entwicklungslinien, sei es stofflicher, sei es formaler Art, ins Auge fassen zu können. Immerhin fügte schon J. G. Th. Gräße im Registerband (1859) seines großen vierbändigen 'Lehrbuches einer allgemeinen Literaturgeschichte aller bekannten Völker der Welt' eine noch heute brauchbare stoffgeschichtliche Kategorie „Materien und Gegenstände“ ein, ebenso gab Heinrich Kurz im 4. Band seiner 'Geschichte der deutschen Literatur' (1873²) einen eingehenden und kenntnisreichen Überblick über die dramatische Dichtung des 19. Jhs. nach stoffgeschichtlichen Gesichtspunkten (ebd. S. 478—528). Nach einer inneren geistesgeschichtlichen Logik aber gewann dann diese stoffgeschichtliche Forschung erstmalig größere Bedeutung, als mit der zunehmenden materialistischen Weltanschauung und dem rationalistischen Denken auch in den Geisteswissenschaften der St. eine Vorrangstellung erhielt. Neben Quellenkunde, stoffliche Erlebnisjagd und motivliche Abhängigkeitsnachweise trat die eigentliche Stg., jetzt nicht nur als volkskundlich-literarische Hilfswissenschaft, sondern als kunstliterarische und besonders in den achtziger und neunziger Jahren sowie zu Anfang des 20. Jhs. blühende literarhistorische Forschungsrichtung. Neben dem Franzosen Louis P. B e t z, der in seiner 1899 erschienenen und 1904 von F. Baldensperger überarbeiteten 'Littérature comparée' u. a. m. im 16. Kapitel über „Motifs, thèmes et types littéraires d'origine religieuse, légendaire ou traditionnelle“ die einschlägigen stoffgeschichtlichen Untersuchungen verzeichnet hatte, war es besonders M. Koch und seine Breslauer Schule, die diese neue literargeschicht-

liche Richtung pflegten, die bezeichnenderweise aber auch von den beiden 1892 und 1894 begründeten neuen Organen, den 'Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte' und dem 'Euphorien', in besonderen, stoffgeschichtlich-bibliographischen Berichtabschnitten aufgenommen wurde. Aber während auf dem Nachbargebiete der Volksliteratur und Volkskunde R. Köhler, J. Bolte u. a. mit ihrer staunenswerten und über die ganze Erde hingehenden Belesenheit und Sammelarbeit zu schönen Resultaten kamen und wunderbare motivliche Gleichheiten und Ähnlichkeiten bei räumlich entferntesten Völkern aufdeckten, blieb auf der kunstliterarischen Seite trotz der eifrig sammelnden und verzeichnenden Tätigkeit von M. Koch, L. Jellinek, L. Stiefel, L. Fränkel und ihren Schülern der Erfolg in beschränkten Grenzen. Freilich ist die Gesamtleistung doch recht beachtlich und entschieden höher zu bewerten, als die neue problem- und stilgeschichtliche Richtung des 20. Jhs. später in der begreiflichen Freude über ihre Neuentdeckungen oft zugeben wollte. Immerhin blieb diese stofflich eingestellte Forschungsepoche, trotz einzelner hervorragender Leistungen, im allgemeinen hinter den Zielen, die sie sich wohl selbst gesteckt hatte. Daran trugen zwei Momente die Hauptschuld. Einerseits brachte es die vorwiegend analytische und Einzel-erkenntnisse gebende Forschungsrichtung jener Jahrzehnte, da der Blick für größere innere Zusammenhänge vielfach abging, meist nur zu äußeren Aufzählungsreihen, in denen eine fleißige Zettelkastenarbeit und summierende Lektüre ohne innere geistige Verarbeitung sich erschöpfte. Namentlich die Schülerarbeiten krankten häufig an dieser nur Inhalt auf Inhalt registrierenden Anlage. Andererseits stellte die meistvorhandene enge Verbindung der Stg. mit der eben damals neu aufgekommenen vergleichenden Literaturgeschichte die junge Wissenschaftsdisziplin vor im Grunde unlösbare Aufgaben. Neben den Abhängigkeiten ganzer Literaturen voneinander, neben dem Hin-über- und Herüberspielen von literari-

schen Strömungen, Stilrichtungen und Geschmacksmoden von einem zum anderen Volke, neben den Sonderabhängigkeiten einzelner Dichter von geistverwandten Größen des Auslands und anderen Zielen sollte auch das Wandern gewisser Stoffe und Stoffgruppen in der Weltliteratur und das Überspringen von Motiven und Themen über nationale Grenzen untersucht und dargelegt werden. Nicht zufällig war es, daß in Deutschland die beiden von Koch begründeten Unternehmen, die 'Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte' (1887 ff.) und die 'Studien zur vgl. Literaturgeschichte' (1901—1909) zugleich auch die Hauptorgane für stoffgeschichtliche Einzeluntersuchungen wurden und die von L. Jellinek (1903) herausgegebene 'Bibliographie der vgl. Literaturgeschichte' zugleich ein Hauptnachschlagewerk für stoffgeschichtliche Orientierungen darstellte.

§ 5. Es scheint ein tiefer, fast symbolischer Sinn in dem Umstand zu liegen, daß die so stark stoffgeschichtlich eingestellten StzVLg. gerade eingegangen waren, als 1911 in aufsehenerregenden Werken Ungers und Gundolfs die neue problem- und stilgeschichtliche Richtung erstmalig die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Ebenso innerlich begründet aber scheint es, daß nach fast zweijahrzehntelangem Zurücktreten solcher Forschungen gegenwärtig wieder ein steigendes Interesse für diesen ganzen Problembereich sich ankündigt. Das von mir vor kurzem begründete und gemeinsam mit G. Lüdtke herausgegebene Sammelunternehmen 'Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur', das als Ergänzung zu dem vorliegenden, vorwiegend stil- und gattungsgeschichtlich orientierten 'Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte' gedacht ist und in Einzelheften je einen in der literarischen Entwicklung Deutschlands öfters behandelten St. oder Motivkomplex durchverfolgen soll, hofft für diese ganze bekannte Richtung nicht nur ein äußeres Sammelbecken, sondern auch ein innerer Antrieb zu werden. In 14 Stoffgruppen ist die allmähliche Inangriffnahme und

möglichst weitgehende Verarbeitung folgender Stoffgebiete und Motivbereiche vorgesehen: 1. Antike (Mythologie, Heldensage, Griechisch-römische Geschichte, Spätantike Stoffe). 2. Mittelalter (German. Mythologie, Heldensage, Germanisch-deutsche Geschichte, Sagen- und Märchenstoffe des späteren MA.s). 3. Neuzeitliche Geschichtsstoffe. 4. Kirchengeschichte (Bekehrungsgeschichte, Mönchsgeschichte, Papstgeschichte, Mystik, Reformation, Gegenreformation u. a.). 5. Bibelstoffe. 6. Legenden. 7. Neuzeitliche Volkssagen und Märchenstoffe. 8. Fabelstoffe. 9. Kulturträger in dichterischer Darstellung (Dichter, Maler, Musiker, Gelehrte, Entdecker u. a.). 10. Stände und Berufsgruppen in der literarischen Darstellung. 11. Das menschliche Privatleben (Familienkonflikte, Altersstufen, Liebe, Freundschaft, körperliche Zustände). 12. Natur (Landschaftliche St.e, Lokale St.e, Kolonien, Übersee, Naturerscheinungen). 13. Die Zivilisationsformen im dichterischen Werk (Großstadt, Post, Eisenbahn, Flugwesen u. a.). 14. Das literarische Nachleben weltliterarischer Werke und Dichter.

§ 6. Will diese wiederbelebte stoff- und motivgeschichtliche Forschung aber nicht von vornherein wieder der Gefahr verfallen, im rein stofflichen Material mehr oder weniger steckenzubleiben, muß sie sich die methodischen Errungenschaften der beiden letzten Jahrzehnte zugute kommen lassen und von analytischer Einzeluntersuchung zu wahrhaft synthetischen Zielen aufsteigen. Fern einer zweck- und sinnlosen Sammlung bloßer Inhaltsangaben von Werken mit gleichem Stoffgehalt müssen die Arbeiten einen soziologischen und geistesgeschichtlichen Generalnenner tragen, d. h. die behandelten und ausgewerteten Dichtungsinhalte müssen als Exponenten der jeweiligen Kulturstimmung und Stilrichtung erscheinen und damit Bausteine zur Geschichte des geistigen Lebens und der seelischen Entwicklung des deutschen Volkes bilden. Es wird sich mit anderen Worten weniger um das Was als um das Wie der stofflichen Bearbeitungen

zu handeln⁷ haben. Ein einzelner St. taucht im Laufe der Zeiten auf und ab; je nach der Grundstimmung der Zeit wird sich die vorhandene oder schwindende Beliebtheit erklären lassen. Die einzelnen Zeitalter aber werden demselben St. eine ganz verschiedene Behandlung und Ausformung zuteil werden lassen, indem die jeweilige Weltanschauung und Stilrichtung den betreffenden St. mit Zusätzen und Abstrichen versieht, seine Grundidee verschieden auffaßt, das Spiel und Gegenspiel bestimmt und die gesamte innere und äußere Form entscheidend beeinflusst. Derselbe St. kann dramatisch, episch, lyrisch, tragisch, humoristisch, parodierend, klassizistisch, romantisch, realistisch, rationalistisch usw. behandelt sein. Er kann als Meister-singerdrama, als Jesuitendrama, als Barocktragödie, als Oper, als Singspiel, als Sturm- und Drangdrama, als klassische Stiltragödie, als Volksdrama erscheinen, wie z. B. der Judithstoff von der frühmittelalterlichen epischen Bearbeitung bis zu Georg Kaisers Drama in seinen ca. 70 Bearbeitungen alle Stilmöglichkeiten und Auffassungsarten durchläuft. Fast immer wird die jeweilige Sinnggebung und Formung nicht Zufall, sondern Ausdruck der inneren Disposition des Zeitalters, seiner Stilrichtung und Weltanschauung sein. So wird der St. gewissermaßen zur Konstante, an der sich die Wandlungen des deutschen Geisteslebens und Formgefühls offenbaren. Stg. ist so zugleich Formgeschichte, Gesellschaftsgeschichte, Geistesgeschichte. Mit dieser Behandlungsart, die das individuelle Moment stark zurücktreten läßt und überall die literarischen Bearbeiter nach Möglichkeit als mehr oder weniger typische Vertreter allgemeiner Stilideale und Geschmacksrichtungen auffaßt, stehen der Stoff- und Motivgeschichte zweifellos noch schöne und dankbare Aufgaben in Hülle und Fülle bevor.

E. Sauer *Bemerkungen zum Versuch einer Stoffgeschichte*, Euphorion XXVI (1925) S. 1—9. Ders. *Die Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden in der Literaturforschung*, Euphorion XXIX (1928) S. 222—229. ZfDk. XXXXII (1928) S. 524—530: *Wie weit kann*

man bei Betrachtung des Schrifttums Stg. treiben? L. Jellinek *Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte* 1903. Bibliographische Berichte in den JbLg. 3—7 (J. Bolte), 8—14 (A. L. Stiefel), 17—18 (L. Fränkel), 19—24 (Stiefel); Euphorion I ff. Jahresbericht über die wissensch. Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur I—V (1924—1928). R. M. Meyer *Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte* 1907², S. 21—25. H. A. Krüger *Deutsches Literaturlexikon* 1914, passim. W. Kosch *Deutsches Literaturlexikon* 1927 ff. passim. J. Wie-gand *Geschichte der deutschen Literatur* 1928², passim. J. Nadler *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* IV² 1922 bis 1927 (s. „Sachregister“ der einzelnen Bände). R. F. Arnold u. a. *Das deutsche Drama* 1925 (s. „Dramenregister“).

P. Merker.

Stollen s. **Aufgesang** und **Strophe**.

Streitgedicht.

1. Begriffsbestimmung. — 2. Antike und mlat. Dichtung. — 3. Romanische, altnordische und altenglische Poesie. — 4. Streitlieder um den Vorzug. — 5. Meistersang und Volkslied. — 6. Sängerkrieg. — 7. Rätselspiele und Weisheitsproben. — 8. Bildende Kunst.

§ 1. Gedichte, die irgendeinen Streit zwischen verpersönlichten Gegenständen oder Begriffen und frei erfundenen Personen um ihren eigenen Vorzug oder über die Richtigkeit einer Behauptung zum Austrag bringen, wobei dem Sieger meist ein besondrer Preis winkt. Auch Sängerkämpfe, Rätselstreite und Weisheitsproben gehören zum Bereich des S.s.

§ 2. Eine uralte, bereits im klassischen Altertum bezeugte Dichtgattung, die dann im MA. in der lat. wie in der nationalen Poesie der romanischen und germanischen Völker eifrig gepflegt wird. So überliefert uns schon eine Äsopische Fabel den überaus beliebten Streit zwischen Frühling und Winter, und Theokrit, der Schöpfer und Meister der bukolischen Poesie, würzt seine Idyllen gern mit bukolischen Wettgesängen. Diese werden das Vorbild für Vergils Eklogen, die dann die mal. lat. und dt. Dichtung beeinflussen. Gleich das erste und älteste der erhaltenen mlat. S.e., *Conflictus Veris et Hiemis*, ist der dritten Ekloge Vergils deutlich nachgemustert. Besonders die

Vaganten greifen die Gattung auf, die eine bequeme Form bietet für Streitlieder wie *Dialogus inter Aquam et Vinum* oder *De conflictu Vini et Aquae* oder *Dialogus inter Corpus et Animam*; nicht zu vergessen das Minnethema, das eins der anmutigsten und liebenswürdigsten Gedichte der mlat. Poesie gestaltet in dem Lied *De Phyllide et Flora*. Selbst ein Sängerstreit, das Werk eines Dichters aus dem Kreise der Hofpoeten Karls d. Gr., ist schon aus der Frühzeit der karolingischen Renaissance auf uns gekommen. Die meist in Prosa gehaltenen mlat. Rätselspiele und Weisheitsproben hingegen dienen mehr der gelehrten Bildung, also dem Schul- und Unterrichtswesen.

§ 3. In den romanischen Ländern gedeiht das S. am üppigsten in Frankreich und in der Provence, wo in Wettgesängen Winter und Sommer, Wasser und Wein, Leib und Seele, Herz und Auge um ihre Vorzüge streiten, ähnlich wie in der mlat. Dichtung. Das S. entwickelt in der französischen und provenzalischen Lyrik die besondere Gattung, der Terzonen oder *jeux partis*, worin zwei Dichter wett singend Fragen des Minnedienstes zur Entscheidung bringen. Auch in der altnordischen und englischen Literatur behauptet das S. seinen Platz, weniger freilich in der Form des Streites um einen Vorzug als in der Art eines Kampfgespräches zwischen zwei oder mehreren Personen, die wie die homerischen Helden dem Zweikampf mit Waffen ein Wettschimpfen vorausschicken. Auch im Hildebrands-, Walther- und Nibelungenlied reizen sich ähnlich die kämpfenden Recken gehörig mit scharfen Worten vor dem Waffengang. Die Dichtung spiegelt hier nur einen Grundzug im Wesen der germanischen Völker: jenen übermächtigen Trieb zum Kampf und Streit, der allerwege durchbricht in Religion und Sitte, in Volksbrauch und Dichtung. Auch Rätselspiele und Weisheitsproben stehen in der nordisch-angelsächsischen Dichtung in hoher Blüte, während Sängerkriege kaum gepflegt zu sein scheinen.

§ 4. In der dt. Dichtung wird das S. seit dem 13. Jh. heimisch. Den Hauptzweig

bilden die Streitlieder um den Vorzug in ihren verschiedenen Spielarten. Die meisten fechten einen Wettstreit aus zwischen zwei oder mehreren Personifikationen oder gedachten Personen: wie in den mlat. Gedichten sprechen die Gegner selbst und verteidigen ihre Vorzüge. Kampf der Jahreszeiten, zwischen Wasser und Wein, über ein Thema aus dem Liebesleben (Wert und Art der Liebe), wobei gern gestritten wird, welcher Stand sich am besten zur Minne eigne, Gegensatz zwischen Ritter und Geistlichen, Ritter und Bauer, zwischen Minner, Spieler und Trinker bieten die beliebtesten Vorwürfe. Nicht minder zugkräftig sind Themen mit geistlicher und ethischer Tendenz wie Streit zwischen Leib und Seele, Kampf von Barmherzigkeit, Friede, Gerechtigkeit und Wahrheit um des Menschen Seelenheil, zwischen Frau und Priester, Frau und Jungfrau, Leben und Tod, Ehre und Schande, Tugend und Laster, Wahrheit und Lüge, Armut und Reichtum, Weisheit und Torheit. Abarten von dieser Hauptgruppe entstehen, wenn der Dichter selbst die Rolle des einen Gegners im Streit übernimmt oder wenn in Wettgedichten eine ganze Anzahl ungenannter, beliebiger Personen der Reihe nach eine bestimmte Behauptung verteidigen.

§ 5. Während der dt. Minnesang im Gegensatz zu der französischen und provenzalischen Lyrik dem S. keine bevorzugte Stellung einräumt, nimmt der Meistersang mit seiner Neigung zu gelehrten scholastischen und rätselnden Spielereien die Gattung in eifrige Pflege. Berühmt ist z. B. der poetische Streit zwischen Frauenlob und Regenbogen, ob das Wort Frau oder Weib den Vorzug verdiene. Und wie Heinrich von Mügeln, Hans Folz und Hans Rosenplüt ist auch Hans Sachs ein Freund solcher Kampfgespräche. Auch das Volkslied will nicht zurückstehen, sondern greift die ältesten und beliebtesten Gegenstände auf wie Kampf zwischen Sommer und Winter. Bis in die Neuzeit lebt das S. fort: das bekannteste aus der neuern dt. Dichtung ist das zwischen Uhland und Rückert.

§ 6. Dem Wesen des S.s eignet ein gewisser dramatischer Zug. So ist's durchaus natürlich, daß das volkstümliche Fastnachtspiel gern Streitszenen einflicht, um den Gang der Handlung zu verlebendigen. Dieser dramatische Charakter des S.s kam besonders dem andern Zweig der Gattung zugute: dem Sängerkrieg. Denn die Grundform des dt. Sängerkriegs ist genau wie in dem romanischen *jeu-parti* das nach Rollen geteilte Spiel. Da die mal. Dichter auf die Gunst hoher Herren angewiesen sind, betrachten sie einander mit den Augen des Nebenbuhlers: persönliche Fehden der Dichter in den Sängerkriegen sind die Folge. Wir sind über mehrere solcher literarischen Fehden unterrichtet, wie sie z. B. zwischen Reinmar und Walther am Wiener Hof oder zwischen Reinmar von Zweter und dem Marner zeitweise herrschten. Unwürdige Gegner pflegte Walther mit derbkraftigen Hieben der Scheltgedichte abzufertigen.

An Hand der Quellen ein klares Bild über Gestalt und Aufbau der Sängerkriege zu gewinnen, ist schwer; denn nur wenige ausgeführte Sängerkriege sind erhalten, so daß man meist auf Reste und Andeutungen angewiesen ist. Auch das älteste und umfänglichste Denkmal eines vollständigen Sängerkrieges aus dem 13. Jh., das Gedicht vom Wartburgkrieg, ist reichlich verworren. Immerhin gewährt dies größtenteils Beispiel genügend Einsicht in das Wesen jener seltsamen Dichtgattung. In der spätern Entwicklung wird der Sängerkrieg eine Angelegenheit der Schule, wo er zum Vergnügen der Beteiligten aufgeführt und für den Sieger ein Preis ausgesetzt wird. In diesen Kreis gehört z. B. der 'Krieg von Würzburg' aus dem Anfang des 14. Jhs., für den wiederum Frauenlob und Regenbogen den Namen hergeben müssen. Natürlich ließen sich auch die Meistersingerschulen den Anreiz solcher Wettkämpfe nicht entgehn. Tauchte ein fremder Sänger auf, so wurde er zum Wett-singen gefordert, um seine Kunst mit dem Können der heimischen Sänger zu messen. Preisrichter war die Richterschar der Merker, und der Sieger wurde in der Regel

durch feierliche Krönung mit einem Kranz geehrt.

§ 7. Bei den mal. Rätselspielen und Weisheitproben in dt. Fassung mündet der Doppellauf einer alten Entwicklung, einer gelehrten und einer volkhafte, in ein gemeinsames Bett: lat. gelehrte Gespräche und volkläufige Weisheitsprüche wachsen wie beim Sprichwortgut zusammen zu einer Einheit. So in der Salomo- und Markolfsage, deren Verbreitung schon Notker und Freidank bezeugen, von der aber erst das 14. Jh. uns eine dichterische Fassung überliefert: der bäurisch-ungeschlachte, aber witzig-schlaue und schlagfertige Markolf sucht darin die gelehrt-ernsten Aussprüche des weisen Salomo zu überbieten. Ebenso listig-lustig und unwiderlegbar beantwortet der Pfaffe *Amis* in Strickers gleichnamiger Schwankdichtung die verfänglichen Fragen des Bischofs. Das größte Beispiel aber eines Rätselkampfes bietet wiederum der Wartburgkrieg in dem Wettstreit zwischen Klingsor von Ungerland und Wolfram von Eschenbach. Diese Rätsel selbst haben einen allegorisch-geistlichen Zuschnitt und bezeugen, wie beliebt jene Kinder gelehrten Witzes und volkhafte Weisheit damals waren. Auch unter Regenbogens und Frauenlobs Namen gehn wiederum solche Herausforderungen zu Rätselkämpfen. Wie die andern Gattungen des S.s erfuhren schließlich auch Rätselstreit und Weisheitprobe eine Fortentwicklung im Fastnachtspiel, z. B. im Spiel von König Salomo und Markolf des Hans Folz oder im Spiel von einem Kaiser und einem Abt, das den aus dem Pfaffen *Amis* allbekannten Stoff dramatisiert. Viele Fastnachtsaufzüge und Szenen aus Fastnachtspielen sind überhaupt nur zugestützte und erweiterte S.

§ 8. Endlich sei noch auf die mal. Bildkunst verwiesen, die auch gern Streitszenen symbolisiert. So gestaltet z. B. die kirchliche Kunst die beliebte, weitverbreitete Allegorie vom Streit zwischen Kirche und Synagoge bereits um die Wende des 8. Jhs. Die ältesten Denkmäler dieser *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* sind auf geschnitzten Elfenbeintafeln ab-

gebildet; erst an der Schwelle des zweiten Jahrtausends greift auch die Miniaturmalerei das Motiv auf, noch später folgt die Plastik, die dann die bekannten Figuren zu meisterhafter Darstellung bringt: so an der Westfront der Kirche von *Notre-Dame* zu Paris, an der Kathedrale in Reims, am Nordportal des Bamberger Domes, am Südportal des Straßburger und in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Wie rege auch hier die Wechselbeziehungen zwischen Dicht- und Bildkunst sind, beweisen die zahlreichen Dramatisierungen dieses Motivs in den gleichzeitigen Passions- und Fastnachtspielen.

K. Goedeke *Grundriß* 1, 267. 11.
Jantzen *Geschichte des dt. Stes im MA.*
1896. G. Bebermeyer.

Strophe.

§ 1. Name. — § 2. Wesen der St. — § 3. Geschichtliches: a) Altdt. Strophik, b) neudt. Strophik.

§ 1. Name. St. (griech. *στροφή* „Wendung“) bedeutet ursprünglich wohl die Tanzwendung des Chors in der Orchestra bei den dramatischen Aufführungen der Griechen und das während des Tanzes gesungene, durch eine solche Wendung begrenzte Gesangsstück, dann allgemein im Griech. die Verbindung mehrerer Verse im Drama und in der Lyrik zu einem rhythmischen Ganzen, wenn dieses in metrisch völlig gleicher Form ein zweites Mal oder öfter wiederholt wird (St. und Antist.). Größere rhythmische Einheiten, die nicht wiederholt werden, heißen im Griechischen nicht St., sondern System (*σύστημα*). Auch im Griechischen sind die St. in sich gegliedert.

In das Dt. kam das Wort St. nach den Ausführungen W. Braunes a. a. O. als gelehrtes Fremdwort erst durch die Renaissancepoeten des 17. Jhs. Was im Dt. heute in der Hochsprache als St. bezeichnet wird, hieß im mhd. *liet* (plur. *diu liet*), im 16. und 17. Jh. *gesetz* und *gesetzlein* und in der Umgangssprache ganz allgemein *vers* („Gesangbuchvers“, „Liedervers“).

Die Renaissancepoeten nannten ihre dt. gereimten Lieder „Oden“ und statt *Gesätz* gebrauchten sie *St.* Dieser Brauch blieb in den gelehrten Poetiken von Opitz

bis Gottsched. Gottsched unterscheidet *Vers* und *St.* oder „*Gesetz*“ ganz genau. Die Puristen (Zesen) vermeiden das Fremdwort *St.* und gebrauchen dafür *satz* oder *gesätz*. Schottel führt für *St.* das dt. Wort *Reimschluß* ein. Das Wort *Gesetz* oder *Gesätz* suchten Lachmann und Uhland wieder zu beleben, aber erfolglos. In Oberdeutschland hat sich *Gesätz* für *St.* bis ins 19. Jh. gehalten; im Schweizerischen lebt es noch heute.

Der Gebrauch der Bezeichnung „*Vers*“ für *St.*, der sich im 18. Jh. einbürgerte und das bis dahin übliche „*Gesätz*“ verdrängte, stammt wohl aus der Kirche in Mittel- und Norddeutschland, wo er noch heute üblich ist. In das Kirchenlied dürfte „*Vers*“ für *Gesätz* oder *St.* durch den Psalmengesang gekommen sein. An die Stelle des Gesanges der lat. Psalmenverse trat nach der Reformation Gesang dt. strophischer Psalmlieder, bei denen die einzelnen St.n dieser Lieder meist einem versus des lat. Psalters entsprachen; oft sind allerdings auch zwei oder drei versus in einer St. zusammengefaßt. Der Gebrauch, vom *Vers* des Psalmes zu sprechen, ging nun auf die *Gesätze* des Psalmliedes über. Diese Übertragung drang nach der Mitte des 16. Jhs. bei den Kirchenliedern mehr und mehr durch und war etwa in der ersten Hälfte des 18. Jhs. vollendet. Aus der Kirchenliedpraxis drang dann *Vers* für „*Gesätz*, *St.*“ schließlich auch in den weltlichen Liedgesang ein. Hier ist er in der Umgangssprache noch heute üblich.

Die jetzt als allein zutreffend geltende Bezeichnung *St.* wird in der Umgangssprache noch immer als fremdartig empfunden. Sie wird erst seit kaum hundert Jahren durch gelehrten Einfluß allmählich wieder eingebürgert.

W. Braune *Reim und Vers*, Sitzber. der Heidelberger Akademie 1916, 11. Abh. S. 16, 17, 24.

§ 2. Das Wesen der St. i. Begriffliches. Unter *St.* versteht man ein metrisches Gebilde, das dem Sinne nach — wenigstens grundsätzlich — fest abgeschlossen sich durch die Dichtung hin gleichmäßig wiederholt.

2. Die Entstehung und der Aufbau der St. erklärt sich aus der orchestrischen Rhythmik. In der orchestrischen Rhythmik herrscht ein Gruppensystem, das durch Wiederholung und Zusammenfassung der Teile zu immer höheren Formen aufsteigt $[(2 \times 2) \times 2] \times 2$. Bei Verbindung orchestrischer Rhythmen mit Gesang ist dieses Gruppensystem auch in der sprachlichen Formung durchgeführt, in die Gesangsform und -begleitung aufgenommen und dort feiner rhythmisch durchgearbeitet worden. Schließlich herrscht es auch in den reinen metrischen Sprechformen, die sich von der Lied-Musik losgelöst haben. Das Gruppensystem steigt auf von den Reihen (Reihenschluß: die Lanke ||) über die Ketten (Kettenschluß: die Kehre ||), die Gebinde (Gebindeschluß: die Wende ||), die Gesätze (Gesätzabschluß: der Absatz ||) zu den St.n (St.nschluß ||). Die St.nformen sind von verschiedener Höhe; es brauchen nicht alle rhythmischen Ordnungen vertreten zu sein. Es gibt St.n, die nur den Umfang einer Kette haben, wie z. B. Uhlands *Es zogen drei Burschen . . .* und *Der Knecht hat erstochen . . .*. Will man den rhythmischen Bau von St.n wirklich verstehen, dann muß man den rhythmischen Wert und die rhythmische Gruppierung all ihrer Teile genau bestimmen. Die Angabe des bloßen Reimgebäudes ist ohne Wert. Hierin versagen die üblichen Rhythmisierungen von St.n meist.

Als Ausgangspunkt der Rhythmisierung empfiehlt sich die Reihe, die die Grundform Vierer und Sechser hat. Aus dieser werden Dreier und Fünfer abgeleitet.

Zum Ausbau der St. hat die orchestrische Rhythmik verschiedene Mittel, wie Wiederholung der Vorder- oder Hinterreihe, Wiederholung der Kette, des Gesätzes. Durch die verschiedene Verwendung dieser Mittel entstehen mannigfache St.nformen, besonders im dt. Minnesang. (a-a'-b, a-a'-a''-b, a-b-b', a-w-b, a-b-R u. a.).

Dazu kommen bloße Reimkünste, die den Bau der St. als solchen nicht an-

gehen wie Einschub von Waisen (s. den Art. Waise), Kehrreim (Refrain) (s. den Art. Kehrreim).

Zwischen Reimgebäude und metrischem St.nbau muß scharf geschieden werden. Auf den metrischen St.nbau kommt es allein an; die Reime schließen sich ihm wohl an, drücken ihn aber nicht immer unzweideutig aus. Die Metrik kümmernte sich früher nur um das Reimgebäude, weil das bequem zu fassen ist. Erst R. Westphal hat hier neue Wege gewiesen, auf denen dann Fr. Saran weitergegangen ist.

Zahlreiche Proben von St.nanalysen unter dem angegebenen Gesichtspunkt gibt Fr. Saran *Jenaer Liederhandschrift* Bd. II, Abt. Rhythmik S. 90—150. Ders. *Rhythmus des französ. Verses* 1904. Ders. *Die Verslehre* 1907. Viel Gutes auch bei R. Westphal *Theorie der nhd. Metrik* 1877. Ders. *Elemente des musikalischen Rhythmus* 1872.

3. In der dt. Dichtung begleitet seit Otfried der Reim den großrhythmischen Aufbau der St. Der Reim zeichnet für das Ohr und auch das Auge in mannigfacher Verschlingung die Schlüsse der Reihen, Ketten, auch der höheren Gruppensysteme aus. Damit wird er ein wertvolles Mittel, das rhythmische Gebäude zu erkennen. Das Druckbild paßt sich zumeist der Reimfügung an, drückt aber das St.nmetrum nicht genau aus: deshalb muß jedes Druckbild erst rhythmisch gedeutet werden. Der Reim wird besonders in der mhd. Lyrik reich und in kunstvoller Verschlingung gebraucht (für die richtige Rhythmisierung und rhythmische Gestaltung des Druckbildes bleibt deswegen gerade hier noch viel zu tun). Auch in den Nachbildungen fremder, besonders ital. Strophenformen spielt die Stellung und Art des Reims eine große Rolle (s. den Art. Reim).

Der Reim ist für die Verbindung von rhythmischen Gruppen zur St. nicht unbedingt erforderlich. Die Empfindung, daß ein Gebilde rhythmisch eine Einheit bildet oder sich als Ganzes wiederholt, kann auch rein durch syntaktische Bindung reimloser rhythmischer Gruppen, ja auch bloß durch den Druck hervorgerufen werden.

4. Die ästhetische Wirkung der St. beruht einmal darauf, daß der Aufbau des Gruppensystems, die Beziehung der Teile zueinander, die Reimfügung u. a. innerhalb der St. als kunstvoll empfunden wird. Bei der Wiederholung der St. liegt dann ein starker Reiz darin, daß bei der gleichbleibenden Form der Inhalt wechselt. Dieses Widerspiel zwischen der gleichbleibenden metrischen Form und dem bewegtesten Inhalt ist sehr reizvoll. Wenn auch strophische Gebilde in sich schon eine eigene ästhetische Wirkung tragen — es erzeugt z. B. bei den Terzinen das Übergreifen der Reime von St. zu St. eine stark weiterweisende Bewegung, bei den Sonetten die Gestaltung des Schlusses ein Verweilen — so ist doch die seelische Spannweite der gleichen festen lyrischen Gebilde nach Gehalt und stilistisch-sprachlicher Füllung im einzelnen sehr groß.

K. Bretschneider *Die St. ZfdU.* Bd. XXXII (1918), S. 355—361. Helene Herrmann *Lyrisches Schaffen und feste Formgebilde der Lyrik.* Zs. f. Ästhetik Bd. XXIX (1925), S. 247—261. G. Bunte *Zur Baukunst der dt. Stanze 1928* = Sarans Bausteine Bd. XXII.

5. Eine genaue Entsprechung (Responsion) der St.n bis in die Einzelheiten des Versbaus herrscht im Dt. nur in ganz strengen Formen. Begünstigt oder gefordert wird die Entsprechung in St.n, die für Gesang bestimmt sind, durch die Wiederholung der Melodie. Im allgemeinen ist aber die Entsprechung in den dt. St.n wenig genau gewahrt, viel weniger als etwa in den antiken St.n. Die Forderungen sind zu Zeiten verschieden. In den mhd. St.n der Minnesinger findet sich eine zunehmende, dann auch wieder abnehmende Strenge der Entsprechung. Besonders frei verfuhr Schiller in seinen Jugendgedichten.

6. St.nbrechung ist bei dem starken Einschnitt, der am St.nschluß liegt, in sprechmetrischen Formen selten. Wenn sie vorkommt, wie z. B. Otfrid I, 5, 5, Nibelungenlied (Lachmann) 31/32, hat das Gefühl für die Einheit der St. nachgelassen. In musikmetrischen Formen ist St.nbrechung so gut wie ausgeschlossen, da

in diesen Formen die Melodie mit der St. abschloß (s. den Art. Enjambement).

7. Dichtungen, in denen die Verse nicht zu Einheiten zusammengefaßt werden, sondern unverbunden im strengen (brechungslosen) oder freien Zeilenstil (s. d. Art. Hakenvers) aufeinander folgen, nennt man stichisch.

8. Die Einteilung der St.n wird im allgemeinen nicht nach ihren rhythmischen Verhältnissen, sondern sehr äußerlich nach der Zahl der Verse vorgenommen. Im Minnesang begegnen gelegentlich St.n aus 17 Versen, im Meistergesang solche aus 100 Versen, die aber naturgemäß nicht mehr als Einheiten empfunden werden können.

Auch nach der Versart werden die St.n eingeteilt. St.n aus gleichen Versen heißen in den älteren Handbüchern gleichmetrisch (isometrisch), St.n aus ungleichen Versen ungleichmetrisch (metabolisch). Bei der Einteilung nach Versarten wird besonders die Bildung der Kadenz berücksichtigt (stumpf, klingend, voll, weiblich voll).

Auch nach dem Reim, seiner Stellung und seiner Art, werden die St.n eingeteilt.

Schließlich ist die Herkunft der St. (dt., antike, ital., span., franz., orient. St.n) für die Darstellung der Formen maßgebend gewesen.

Unter dem Hauptgesichtspunkt der Verszahl behandelt E. F. Koßmann *Die siebenzeilige St. in der dt. Literatur* 1923. Die Einleitung bringt eine Übersicht über das Vorkommen der 2—6zeiligen St.n in der dt. Dichtung. — H. Paul *Vers- und St.narten* in *PGrundr.* Bd. II, 2^a S. 124—140. Fr. Kauffmann *Dt. Metrik* ³ (1912). C. Beyer *Poetik* Bd. I, S. 489—765. Eine ausführliche Darstellung der neueren St.nformen nach ihrer Herkunft gibt J. Minor *Nhd. Metrik* 1902. — Eine neuere Gesamtdarstellung der dt. Strophik fehlt.

§ 3. Geschichtliches. a) Altdt. Strophik.

1. Während die altdt. Stücke alliterierender Dichtung (Heliand, Hildebrandslied, Muspilli, Wessobrunner Gebet) stichisch gebaut sind (s. auch den Art. Hakenvers), zeigen die nordgermani-

schen alliterierenden Dichtungen, vor allem die Edda, strophischen Bau (Ljóðahátt, Málahátt, Fornyrðislag). Auf die Frage, ob der stichische oder der strophische Zustand älter sei, ist verschieden geantwortet worden. Nord wie Süd dürfen aber nach A. Heusler nicht zu sehr als Einheiten genommen werden. Die Schlagworte stichisch und strophisch reichen nicht aus; sie verdecken die Zwischenstufen und damit die Entstehungsfolge.

Auf der früheren kunstlosen Stufe galt nach A. Heusler strenger Zeilenstil: die Langzeile (Kette) hielt auch syntaktisch zusammen; sie war sprachlich und metrisch eine Einheit. (Hildebrandslied 25—29, 36—41, 44—52; in der Edda nimmt diese Form mindestens ein Drittel ein und in einigen Liedern herrscht sie vor.)

Dann bildet das Langzeilenpaar (Kettenpaar) die syntaktische Gruppe. Diese Form ist aber locker gebaut. Der Satz kann den Langzeilenschluß überschreiten (freier Zeilenstil). Im Norden bekam dann von dieser gemeingermanischen Form aus der Vierzeiler das Übergewicht. Die Edda wird liedartiger, strophisch. Im Süden durchbricht man den freien Zeilenstil und wird lockerer, liedferner und kommt zum losen Hakenstil des Heliand.

Nach anderer Anschauung ist die strophische Form auch in der alliterierenden Dichtung (Spruchdichtung, Gnomik, Segens- und Zauberformeln) das ursprüngliche. So führt E. Sievers den stichischen Typ des Beowulfepos aus schallanalytischen Gründen auf eine ältere Kleinst. zurück, von der in der Epik noch Reste wie im Widsid erhalten sind. Grundsätzlich genügt ja als „St.“ schon 1 Kette. Es kann sein, daß darin die älteste Form zu sehen ist. Die Doppelkette (Otfrid) kann jünger sein. Die altdt. (südgermanischen) Stücke alliterierender Dichtung haben aber im Laufe der Entwicklung unter dem überwiegenden Einfluß des Sprachakzents die St.nform durchbrochen und sind stichisch geworden.

A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. I (1925), § 349—367. Saran *Versl.* § 27—28.

2. Die strophische Dichtung auf deutschem Boden beginnt mit Otfrid und den kleinen ahd. Reimgedichten.

Die St. Otfrids und der kleinen Reimgedichte besteht aus zwei Ketten zu je zwei endreimenden Reihen:

Reimgebäude	metrische Fügung
a - a	1 a - b
b - b	2 a - b

Die Reihen sind Vierer. Die St. zeigt also die Grundform:

1. - - - - - | - - - - -
2. - - - - - | - - - - -

Die Handschriften setzen die St.n deutlich durch große Anfangsbuchstaben oder Einrücken der Zeile (Kolometrie) ab. Weiterbildungen sind die wenigen dreikettigen St.n, die im Ludwigslied, im Psalm 138 und im Gedicht „Christus und die Samariterin“ neben der überwiegenden Masse der zweikettigen St.n stehen. Diese dreikettigen St.n neben den zweikettigen sind ein Zeichen dafür, daß das Gefühl für die Einheit der St. nicht mehr groß war. Das Petruslied fügt an die zweikettige St. einen Refrain, Ratperls Lobgesang hat fünfkettige St.n, „De Heinrich“ vierkettige.

Die Otfridst. und die der kleinen ahd. Reimgedichte geht wahrscheinlich auf die mlat. ambrosianische Hymnenst., (Ambrosius † 397) zurück (s. den Art. Reimvers).

Saran *Versl.* § 29. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II (1927), § 475—477. P. Habermann *Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. W. v. Unwerth *Vers und St. in Ratperls Lobgesang auf den heiligen Gallus*. PBB. XLII (1916), S. 111 bis 123. C. Plenio *Ratperls Gallusstr.* PBB. XLIII (1917), S. 81—86. H. de Boor *Über Brechung im Frühmhd. Germanica* (Sievers-Festschrift) 1925, S. 478—503.

3. a) Die frühmhd. Dichtung, soweit sie sprechmäßig ist, behält im wesentlichen die Form der Otfridst. bei, die durch mancherlei Mittel des Versbaus im Innern und durch zunehmende Brechung im Aufbau verändert wird (s. die Art. Reimvers § 6 und Reimprosa; Enjambement und Reimbrechung). Das Gefühl für die Einheit der St. geht allmählich verloren. Ihre Auf-

lösung beginnt! Die vom Inhalt oder durch stilistische Gründe bestimmten Zusammenfassungen von Versen sind mehr Vershaufen als eigentliche St.n, ähnlich den Laissen altfranz. Gedichte, aber ohne deren Assonanzen.

Saran, *Verstl.* § 30. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II (1927), § 527. H. de Boor *Über Brechung im Frühmhd.* Germanica (Sievers-Festschrift) 1925, S. 478 bis 503.

b) Die Gesangslyrik der mhd. Frühzeit, die von roman. und mlat. Einflüssen noch frei ist, beschränkt sich im Grunde auf die schon in der Otfridst. erhaltenen Formelemente. Als rhythmische Grundlage der Str. wird die vierhebige Reihe empfunden. Aus ihr werden durch Bildung von Ketten, Einschub von Vorderreihen, Wiederholung der Hinterreihe, Anfügung eines Refrains St.n gebildet. Durch die verschiedene Bildung der Kadenz (s. den Art. *Katalexe*), durch Senkungsausfall und -auflösung, durch Ausfall der Vorsenkung u. a. erscheinen die Formen mannigfaltiger, als sie es rhythmisch in Wahrheit sind. Die Ausbildung der dt. Strophik wird erst der weiteren Entwicklung des Minnesangs verdankt.

Saran *Verstl.* § 31. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II (1927) § 715 ff. C. Plenio *Über dt. Strophik.* PBB. Bd. XLII (1917), S. 280–285.

4. a) Die Blütezeit des Minnesangs bildet eine fast unübersehbare Fülle von St.n-formen aus, zumal jeder Dichter eines Tones, zu dem die musikalische Weise untrennbar gehörte (s. den Art. *Tōn*), eine neue Form zu schaffen suchte, um nicht als *doenediep* zu gelten. Die meist umfangreichen St.n werden reich gegliedert, die Reimfügung wird kunstvoll. Zumeist bestehen die St.n aus zwei Gesätzen: Aufgesang und Abgesang (s. den Art. *Aufgesang* und die dort verzeichnete Literatur). Da der Aufgesang selbst wieder meist in zwei Stollen zerfällt, so hat man diese Formen als „dreiteilig“ bezeichnet. In Wahrheit handelt es sich aber um Zweiteiligkeit. Um Mißverständnisse zu vermeiden, nennt man diese Formen jetzt auch

„stollig“, im Gegensatz zu den „unstolligen“ Formen. Ein wichtiges Formprinzip des Minnesangs war auch die Da Capo-Form.

Die Beurteilung und Rhythmisierung vieler Formen wird dadurch sehr erschwert, daß die Melodien zu den Texten nicht mit überliefert sind. Besondere Schwierigkeiten bietet in dieser Beziehung die Form der Leiche (s. den Art. *Leich*), wo auch die wichtigste Literatur zur Musik des MA.s verzeichnet ist).

Die Gliederung der St. in Aufgesang und Abgesang ist auf romanischen (prov.) Einfluß zurückgeführt worden. Für zehn mhd. St.n-formen (3 Töne von Hausen, 4 von Fenis, je 1 von Horheim, Morungen und Reinmar) sind als unmittelbare Vorlagen welschromanische Töne erwiesen. Zu sieben dieser provenz. Lieder sind auch die Weisen bekannt (Gennrich a. a. O.). Zweifellos hat bei der Übernahme romanischer Formen die Musik eine große Rolle gespielt. Es sind wohl die Melodien nachgesungen und auf diese Melodien dann neue dt. Texte gedichtet worden.

Prov. Dichter fügten auch am Schluß des Liedes eine Tornada, ein „Geleit“ an, das die Verse des Abgesangs variierend wiederholte. Dieser Brauch hat sich wohl auch nach Deutschland verbreitet und hier zur Bildung der schon genannten Da Capo-Formen Anlaß gegeben.

Auch starker mlat. Einfluß ist für die Lyrik des Minnesangs angenommen worden. Eine wichtige Rolle haben für diese Annahme die deutschen St.n der *Carmina Burana* (s. auch den Art. *Carmina Burana*) gespielt. E. Martin (*ZfdA.* Bd. XX [1876], S. 46 ff.) hielt die dt. St.n für Nachbildungen der lat. Lieder; H. Naumann vertritt (Bd. I, S. 166) die Ansicht, die dt. St.n seien den lat. Gedichten zur Angabe der Melodie an Stelle von Neumen angehängt. Demgegenüber hat O. Schumann (s. u.) gezeigt, daß die große Masse der dt. St.n in den *C. B.* größtenteils recht ungeschickte, dichterisch wertlose, gegen Ende des 13. Jhs. entstandene formale Nach-

bildungen der lat. Lieder sind. „Man höre auf, in ihnen echte, ursprüngliche „volkstümliche“ Lyrik zu sehen oder doch Spuren und Reste einer solchen in ihnen zu suchen. Für die Beantwortung der Frage nach dem Ursprung des dt. Minnesangs kommt die Hs. künftig nicht mehr in Frage. Mit dem „Lehrbuch der lat. Strophik für Deutsche“, das Plenio (PBB. XLII, S. 429 Anm.) in der Vorlage dieser Teile unserer Hs. zu finden meinte, ist es nichts.“ Wesentlich für die Entscheidung der Frage ist es auch, daß die Vagantenzeile

- - - - - | - - - - -

im mhd. Lied auffällig selten ist, während sie viermal wiederholt mit Reimbindung am Schluß, später auch mit Zäsurreim (a b a b a b a b) die Grundform der strophisch gegliederten erzählenden und reflektierenden Dichtung in der mlat. Rhythmik ist.

Starke mlat. Einflüsse bei der Entwicklung des Minnesangs, vermittelt durch romanische Troubadourlyrik, aber auch unmittelbar wirksam, nimmt auch H. Brinkmann an (s. u.). „Die Lyrik hatte keine eigene brauchbare Form. Sie übernahm daher zuerst die Form des Epos. Aus der Abhängigkeit löste sie sich, als sie dazu übergang, St.nformen aus mlat. Rhythmik (Dietmar) zu übernehmen“ (s. auch d. Art. *Minnesang* und *Provenz. Literatur*).

F. Saran *Rhythmik* in: *Jenaer Liederhandschrift*. Bd. II (1901). Ders. *Rhythmus des franz. Verses* 1904. Ders. *Verslehre* S. 271—289. *) A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II (1927), § 715—840. G. Müller *Studien zum Formproblem des Minnesangs*, Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissensch. Bd. I (1923), S. 61—103. G. Ehrismann *Die Kurenbergliteratur und die Anfänge des dt. Minnesangs*, GRM. Bd. XV (1927), S. 328—350.

R. M. Meyer *Grundlagen des mhd. St.nbaus* (QF. LVIII) 1886. C. Plenio *Über die sogenannte Dreiteiligkeit und Zweiteiligkeit in der mhd. Lyrik*, Arch. f. n. Spr. Bd. CXXXVI (1917), S. 16—23. Ders. *Die Strophik von Frauenlobs Marienleich*, PBB. Bd. XXXIX (1914), S. 290—319. Ders. *Beobachtungen zu Wolframs Liedstrophik*, PBB. Bd. XLI (1916), S. 47—128. Ders. *Bausteine zur altdt. Strophik*, PBB. Bd. XLII

(1917), S. 410—502; Bd. XLIII (1918), S. 56—99. Ders. *Metrische Studie über Walthers Palinodie*, PBB. Bd. XLII (1917), S. 255—276. C. v. Kraus *Die Lieder Reinmars des Alten*, Abh. d. Bayr. Akad. Bd. XXX (1919). F. Vogt *St.nbindung bei Reinmar von Hagenau*, ZfdA. Bd. LVIII (1921), S. 205—216. H. Schneider *Eine mhd. Liedersammlung als Kunstwerk*, PBB. Bd. XLVII (1923), S. 225—260. G. Müller *St.nbindung bei Ulrich von Lichtenstein*, ZfdA. Bd. LX (1923), S. 33—69. Ders. *Zu Neidharts Reien-Strophik*, PBB. Bd. XLVIII (1924), S. 492—494. G. Roethe *Regelmäßige Satz- und Sinneseinschnitte der mhd. St. Kelle-Festschrift* = Prager Dt. Studien Bd. VIII.

H. J. Moser *Geschichte der dt. Musik I* (1926). F. Gennrich *Sieben Melodien zu mhd. Minneliedern*, Zs. f. Musikwiss. Bd. VII (1924—1925), S. 265—304. Ders. *Der dt. Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvèrekunst*, Z. f. dt. Bildung Bd. II (1926), S. 536—566; 622 bis 632. M. Jessel *St.nbau und Liedbildung in der altfranz. Kunstyrik des 12. und 13. Jhs.* Diss. Greifswald 1917. H. Spanke *Das öftere Auftreten von St.nformen und Melodien in der altfranz. Lyrik*, Zs. f. franz. Spr. LI (1928), S. 73—117.

J. Schreiber *Die Vagantenst. der mlat. Dichtung und das Verhältnis derselben zur mhd. St.nformen* 1894. H. Brinkmann *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. 1926 = Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturw. Buchreihe Bd. VIII. Ders. *Zu Wesen und Form mal. Dichtung*. 1928. O. Schumann *Die dt. St.n der Carmina Burana*, GRM. Bd. XIV (1926), S. 418 bis 437.

b) Das mhd. Epos ist zum Teil strophisch gegliedert (s. die Art. *Nibelungenst.* (Hildebrandston), *Morolfst.* (Tirolst., Bernerton), *Titurelst.*), teils geht es in Reimpaaren (s. den Art. *Reimpaar*). Die St.nformen des Epos stehen denen der Lyrik sehr nahe. Es ist darum eine alte Streitfrage der Forschung, ob diese Formen der Lyrik oder dem Epos entstammen. A. Heusler glaubt an die Übernahme der Form sangbarer Lieder früherer Zeit in die Epik späterer Tage; er nimmt, ohne damit zu überzeugen, neben der Otfridst. eine zweite selbständige Wurzel altdt. Strophik an, Kettenpaare mit Endreim an den Kehren und mit Sonderbehandlung der rhythmischen Schlußbildung bei den Reihen. Diese Form soll im er-

geschlossenen sangbaren Erzählhiede seit dem 10. Jh. geherrscht haben. Aus dieser Form sei dann die sangbare Kürnbergerweise und schließlich die unsangliche Nibelungenst. hervorgegangen. Rein metrisch läßt sich die Frage der Priorität kaum entscheiden. Maßgebend sind denn auch für die gegenteiligen Ansichten der Forscher in erster Linie literarhistorische Gründe (s. auch § 4 a).

Daß die Verfasser der jüngeren Volks-epen ihre St.nform nach dem Vorbild des Nibelungenliedes schufen, ist sehr wahrscheinlich.

Die St.n der mhd. Epik sind verhältnismäßig einfach gebaut. Es sind meist St.n mit Kettenreim, denen sich auch gelegentlich Zäsur-, also Reihenreim zugesellt. Daneben finden sich reimlose (Vorder)reihen (Waisen). Das rhythmische Grundelement ist der volle und der pausierte Vierer mit 3 Texthebungen.

Saran *Versl.* S. 289—297. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II (1927) bes. §§ 724—747. G. Ehrismann *Die Kürnbergliteratur und die Anfänge des dt. Minnesangs*. RGM. Bd. XV (1927), S. 328—350.

5. Im Meistergesang wird der stollige Aufbau der St. die Regel. Die Form, daß ein dritter Stollen sich an den Abgesang schließt, wird besonders häufig. Die St.n schwellen an bis zu 100 Zeilen. H. Sachs hat etwa 280 Weisen; davon sind etwa 13 selbst erfunden. Die Töne erhalten die merkwürdigsten Bezeichnungen (s. auch den Art. Ton).

O. Ursprung *Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Mönch von Salzburg*, Archiv für Musikwiss. Bd. V (1923), S. 11—30. W. Stammer *Die Wurzeln des Meistergesangs*, Dt. Vierteljahrsschrift Bd. I (1923), S. 529—556.

6. Die St.n des Volksliedes sind, wie G. Pohl a. a. O. gezeigt hat, aus rhythmisch einfachen Bestandteilen gebildet. Der Formenreichtum des Volksliedes ist aber infolge der mannigfaltigen Gruppierung der Formelemente und ihrer Gestaltung im einzelnen viel größer, als im allgemeinen angenommen wird. Die Hauptmasse der Volksliedst.n besteht aus Reimpaaren, meist deren zwei. Auch Kettenst.n (Langzeilenst.n) sind reich vertre-

ten, überwiegend solche aus zwei oder vier Ketten. Zahlreiche St.n zeigen Reihen und Ketten verbunden. Von den St.n mit unpaariger Zeile sind die Fünfzeiler am häufigsten. Unter den kunstvolleren Sonderformen ist die Schweifreimst. (a a b c c b) sehr häufig vertreten. A. Heusler (*Dt. Versgesch.* II (1927), S. 761—762) hält die St. für eine Schöpfung der mlat. Lyrik zweiter Periode (nach 1100). In der ritterlichen Lyrik kommt sie nicht für sich allein, aber als Bauglied größerer Gesätze vor.

G. Pohl *Der St.nbau im dt. Volkslied* 1921 = Pal. CXXXVI. H. Gumbel *Die Dreistrophigkeit im älteren dt. Volkslied*, ZfDkde. Bd. XXXVIII (1924), S. 280—290. C. Rotter *Der Schnaderhüpfel-Rhythmus. Vers- und Periodenbau des ostälischen Tanzliedes* 1912 = Pal. Bd. XC.

b) Neudt. Strophik. 1. Während die altdt. Strophik, wenigstens zu einem großen Teil, der gesungenen Lyrik angehört und, da Wort und Weise wenigstens grundsätzlich zusammen entstehen, nach musikrhythmischen Bedingungen zu betrachten und zu bewerten ist, sind die Formen der nhd. Strophik im wesentlichen sprechmetrisch gedacht, was nicht ausschließt, daß sie auch für Gesang vertont werden konnten. Die alten heimischen Formen leben weiter (Goethe), werden aber stark in den Hintergrund gedrängt durch eine große Anzahl fremder St.n.

2. Mit der Renaissancedichtung dringen antike St.nformen, besonders die sapphische, aber auch die alkäische und asklepiadeische St. (s. den Art. Antike Versmaße) in die dt. kirchliche und weltliche Dichtung ein. Auch die pin-darische Ode wird gereimt von Opitz, Weckherlin u. a. nachgebildet, wohl einfach nach franz., holl., engl. Mustern ohne eigentliche Kenntnis Pindars. In der Strophik lehnt sich das Kirchenlied auch an den weltlichen Volksliedsgesang an, um ihn zu verdrängen.

E. Stemplinger *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance* 1906. E. Brocks *Die sapphische St. und ihr Fortleben im lat. Kirchenliede des MA.s und in der neueren dt. Dichtung*. Programm Marienwerder. 1890. Ders. *Das Fortleben*

der altsächsischen St. im lat. Kirchentiede und in der neueren dt. Dichtung, GRM. Bd. XIII (1925), S. 363—382. A. Kopp *St.n-formen im evangelischen Gesangbuch*, Jb. f. brandenburgische Kirchengeschichte Bd. IV (1907), S. 1—74; hierzu F. Saran Zs. f. Kirchengesch. Bd. XXX, S. 170—181.

3. Schon im 16. Jh. kommen ital. Formen dazu, besonders das (Sonett) (s. den Art. Sonett). Die Romantik bringt dann weiter eine starke Fülle (italienischer) Formen (s. die Art. Stanze (Ottaverime, Siziliane), Terzine, Sestine, Ritornell, Madrigal), (spanischer) (s. den Art. Glosse), (französischer) (s. die Art. Kanzone, Quatrain, Triolett, Rondeau, Rondel) und (orientalischer) (s. die Art. Ghazal).

Minor Metr. S. 463—509, 533—537. J. Hügli *Die romanischen St.n in der Dichtung dt. Romantiker 1900* = Abhandlungen der Züricher Gesellschaft f. dt. Sprache Bd. VI, Ph. Martinon *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec une bibliographie chronologique et un répertoire général* 1912.

4. Durch Gleim, Herder, Bürger u. a. wird die Aufmerksamkeit wieder auf die lyrische Strophik der älteren dt. Dichtung, aber auch auf die der ausländischen, bes. der engl. Dichtung gelenkt. Ältere dt. epische Strophik (besonders die Nibelungenstr. und den Hildebrandston) sucht besonders Uhland zu beleben.

R. Sokolowsky, *Die ersten Versuche einer Nachahmung des dt. Minnesangs in der neueren dt. Literatur*, ZfdPh. Bd. XXXV (1903), S. 71—80. Ders. *Klopstock, Gleim und die Anakreontiker als Nachdichter des altdt. Minnesangs*, ZfdPh. Bd. XXXV (1903), S. 212—224. Ders. *Der altdt. Minnesang im Zeitalter der dt. Klassiker und Romantiker*. 1906.

5. Die Zahl der in der neueren Dichtung verwendeten Formen ist größer, als es im allgemeinen scheint, wenn sie auch auf wenige Grundelemente zurückgehen. So verwendet A. von Droste-Hülshoff nach R. Muckenheims Untersuchungen (s. u.) in 304 Gedichten 208 verschiedene Schemata. Neuere ausführliche Untersuchungen von St.formen der neudt. Dichtung fehlen leider.

H. Hessel *Die metrische Form in Heines*

Dichtungen, ZfdU. III (1889), S. 347—368. A. Kopp *Die St.n J. Chr. Günthers in systematischer Übersicht*, ZfdU. XV (1901), 281—318. W. Seyd *Beiträge zur Charakteristik und Würdigung der dt. St.n 1874*. A. Schmidt *Zur Entwicklung des lyrischen Gefühls bei Uhland. Zugleich ein Beitrag zur Theorie des nhd. St.nbaus* 1904. R. Muckenheim *Der St.nbau bei A. von Droste-Hülshoff* 1910 = FF. Bd. I, Heft 5. H. Rosenhagen *Die St. in der dt. klassischen Ballade*. Programm Hamburg 1903. K. Vietor *Der Bau der Gedichte Hölderlins*, ZfAesth. XIV (1920), S. 340 bis 355. P. Habermann.

Studentenlied. Es spiegelt von den Tagen der Vaganten bis zur jüngsten Gegenwart zuverlässig die geistige Verfassung der Studierenden wider. Weil es oft aufgeschrieben und gedruckt wird, bleibt es einerseits vor unwillkürlichen Entstellungen, der natürlichen Folge bloß mündlicher Überlieferung, gesicherter, andererseits sind seine Träger ihrem Bildungsstande und ihrer Neigung nach zu absichtlicher Umformung eher berufen als die des Volksliedes. Derbes, Zotiges, das noch bis gegen Ende des 18. Jhs. vorherrschte, ist zuerst durch das Bemühen des hallischen Magisters Kindleben (1781), durch Besinnung auf die vaterländischen Pflichten der akademischen Jugend und durch den immer stärkeren Einfluß des Volksliedes zurückgedrängt worden. Zarteren Gefühlen gibt man Raum. Veredelnd wirkt die sorgfältigere Behandlung des Musikalischen. Von den Liedern aus alter Zeit hat sich wenig erhalten, vor allem das *Gaudeamus igitur*, dem Kindleben edlere Gestalt verlieh, dann etwa *Ça, ça geschmauset, Krambambuli, Was kommt dort von der Höh', Ich bin der Fürst von Thoren, Ich nehm' mein Gläschen in die Hand* und der verbesserte *Landesvater*. Auch von der Kunstdichtung des vorklassischen 18. Jhs. lebt nicht viel im heutigen St.e (einiges von Günther, Lessings *Gestern, Brüder, könnt mir's glauben*, ein paar Lieder von Maler Müller, Schubart, Hölty, Bürger, Claudius); Goethes Lyrik vertritt ungefähr ein Dutzend seiner geselligen Lieder. Die Dichter der Befreiungskriege, namentlich Arndt und Körner, in geringerem Maße Schenkendorf,

behaupten ihren festen Platz, den ihnen von Zeitgenossen neben Eichendorff besonders Wilhelm Müller streitig macht. Noch geschätzter als Geibel ist Hoffmann von Fallersleben; Eichrods Trinkpoesie reicht in ihrer Beliebtheit an die Baumbachs und vor allem Scheffels nicht heran. Immer mehr hat das St. an künstlerischem Wert gewonnen; schon der Name *Lyra* bezeichnet innigste Einfühlungsfähigkeit und edelstes Ausdrucksvermögen. Eine kleine Zahl der vorzüglichsten und immer gern angestimmten neueren St.er danken wir dem Preisaus-schreiben des Schauenbergischen Verlags vom Jahr 1885, z. B. *Als ich schlummern lag heut Nacht, O wonnevolle Jugendzeit, Wie glüht er im Glase*, und noch jünger sind mehrere ebenso als Dichtungen wie im Tonsatze reizvolle, den besten Erzeugnissen eines Silcher und *Lyra* gleichwertige, wie *Zieht der Bursch' die Straß' entlang, Wir lugen hinaus in die sonnige Welt*. Vaterland, Liebe, Wein, Wanderfreude besingen unsere deutschen St.er. Dem Motivwandel und dem Geschmackswechsel im Gebrauch studentischer Gesänge während des letzten Menschenalters wäre nachzugehen; eine schöne Aufgabe würde es sein, das Fallenlassen und Verändern gewisser Lieder unter der Einwirkung der neuen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse zu untersuchen. Vgl. den Art. *Kommersbuch*.

Dr. (K. H.) P r a h l *Das dt. St.* (Burschenschaftl. Bücherei Bd. I Heft 5) 1900. R o b. u. R i c h. K e i l *Dt. Studentenlieder des 17. u. 18. Jhs.* o. J. (1861). A. K o p p *Dt. Volks-u. Studenten-Lied in vorklass. Zeit* 1899. Dazu Euph. VIII (1901), S. 353, XI (1904), S. 381, 503, XIII (1906), S. 117. E. K. B l ü m m l *Zwei Leipziger Liederhandschr. des 17. Jhs.* (Teutonia 10. Heft) 1910. K. Reuschel.

Stumme Person s. **Stummes Spiel**.

Stummes Spiel. Goethes Urteil über das stumme Spiel (Lehrjahre II. 9): „Es sind wohl Schauspieler in Deutschland, deren Körper das zeigt, was sie denken und fühlen, die durch Schweigen, Zaudern, Winke, durch zarte, anmutige Bewegungen des Körpers eine Rede vorzubereiten und die Pausen des Gesprächs durch eine

gefällige Pantomime mit dem Ganzen zu verbinden wissen; aber eine Übung, die einem glücklichen Naturell zu Hilfe käme und es lehrte, mit dem Schriftsteller zu wetteifern, ist nicht so im Gange, als es zum Troste derer, die das Theater besuchen, wohl zu wünschen wäre“ — dieses Urteil kennzeichnet den künstlerischen Zustand um 1800. Daß es im stummen Spiel hervorragende Meister schon im 18. Jh. gegeben hat, wird deutlich aus dem (oft wiederholten) Bericht Frdr. Nicolais über Konr. Ekhofs Odoardo (A. W. Ifflands *Alm. f. Th. u. Th.-Freunde*, 1807. S. 33 ff.), in dem er das Zupfen des Darstellers an seinem Federhute wiedergibt. Während der Schauspieler um das Spiel wortloser Szenen sich immer bemüht hat, sind die stummen Personen lange Zeit in den Auf-führungen von der Regie vernachlässigt worden, bis die Meininger (s. d.) zeigten, in welchem Maße man das stumme Spiel zur Vervollkommnung einer Darstellung ausbilden kann, was freilich dem Herzog Georg dadurch erleichtert wurde, daß er auch die stummen Personen mit wirklichen Schauspielern besetzte, während man sonst diese am meisten vernachlässigten „Nebenrollen“ mit dem schlechtesten Statistenmaterial bedachte. Auch heute bilden die stummen Personen noch immer eine der Hauptschwierigkeiten der Theaterkunst.

H. Knudsen.

Sturm und Drang, Geniezeit.

§ 1. Name. — § 2. Wesen. — § 3. Auslands-einflüsse. — § 4. Theoretische Schriften. — § 5. Genielehre, a) Genie und Kritik, b) Genie und Geschmack, c) Bildungskräfte des Genialen, d) die sog. Schnelligkeit. — § 6. Das Lyrische als Zugang zur neuen Poetik. — § 7. Das Wesen der Dichtung. — § 8. Das Charakteristische. — § 9. Nacheiferung statt Nachahmung.

§ 1. Unter St. u. D. oder Geniezeit versteht man die literarische Epoche von etwa 1760—1785. Die Zeitgrenze bleibt natürlich elastisch, wie denn von der Aufklärung her z. B. Lessing ('*Emilia Galotti*'), von der Klassik her Goethe ('*Iphigenie*') zeitlich hinübergreifen. Das weite Vorschieben nach der Klassik hin wird nötig durch das Nachzügeltum des jungen Schiller. Als relativ geschlossene Be-

wegung flaut der St. u. D. schon Ende der 70er Jahre merklich ab. Wenn hier andererseits die vordere Zeitgrenze etwas früher angesetzt wird — Köster begrenzt 1765—1785 —, so geschieht dies mit Rücksicht auf die richtungsgebenden Ansätze der Kunsttheorie, die vor 1765 liegen (Young 1759/60), Hamann 1762). Am stärksten vorgearbeitet war der Geniezeit auf lyrischem Gebiet (Klopstock, Göttinger Hain). Der Name Geniezeit ist von der Dichtungsdeutung her bezogen worden, und zwar von der hervorstechendsten Programmforderung; der Name St. u. D. von der Dichtungsübung, und zwar von einem Drama Klingers, dessen ursprünglicher Titel 'Wirrwarr' von dem Genieapostel Kaufmann durch 'St. u. D.' ersetzt worden war. Anfang der 70er Jahre überträgt sich der Name auf die ganze Strömung.

§ 2. Dem Wesen nach kann die Geniezeit als eine ausgesprochene Gefühlsrevolution von spezifisch jugendlichem Typus gelten, die der Verstandesrevolution der Aufklärung als die künstlerisch ungleich stoßkräftigere Welle folgte und mit ihr dort in scharfen Zusammenprall geriet, wo jene ursprünglich auch revolutionäre oder doch fortschrittliche Verstandesbewegung in Bedenklichkeit stecken blieb und in diktatorisch-gesetzgebender Haltung erstarrte. Nach der einen Seite hin hebt sich so der St. u. D. ab durch Negierung aufklärerischer Programmpunkte und durch eine entsprechende, z. T. leidenschaftlich scharfe Opposition. Es ergibt sich in den Hauptlinien etwa folgende Gegenüber- und Gegensatzstellung: dem Rationalismus trat ein Streben zum Irrationalen entgegen, dem Zurückdrängen und Auflösen des Religiösen das Vordrängen zum Religiösen, dem kampflosen Optimismus eine vertiefte Ethik mit stark kämpferischem Einschlag an Pessimismus und Skeptizismus (Enttäuschung des Idealen), der Herrschaft des Männlich-Vernünftigen der Kultus des Jünglingshaft-Eigenwilligen, der Vorherrschaft des Kunstrichters das Vorrecht des freischöpferischen Genies, dem Allgemein-Schönen das Besondere-Charakte-

ristische, dem Objektiv-Gültigen das Subjektiv-Berechtigte, dem Nachahmungsstreben die Originalitätsforderung, der Verpflichtung gegenüber der Gruppe (Gattung) das Geltungsrecht des Individuellen, dem Nivellieren auf Durchschnittsnormen das Steigern und Übersteigern zu Höhenformen, dem Regel- und Gesetzeszwang die Regelfeindschaft, dem Glauben an Autorität das resolute Abschütteln des Autoritätsglaubens, der schönen und vor allem klaren Proportionalität der planvollen Gestaltgebung die freiwüchsige Ungebundenheit der Formbrechung, dem Absichtsvollen im Kunstschaffen die Willkür des Schöpfungsdranges, dem Skeptizismus gegenüber der Leidenschaft ein stolzes Jasagen zur Leidenschaftlichkeit, der langwierigen Bedenklichkeit der Verstandeskontrolle die intuitive „Schnelligkeit“ des gefühlsmäßigen Zugriffs und der Glaube an die Untrüglichkeit dieses Gefühls, dem verstandesmäßigen Begreifen und Begreiflichmachen-Wollen das gefühlsmäßige Ergreifensein und Ergreifen-Wollen, dem kühl folgernden Überzeugen das warm-sprunghafte Überreden, der symmetrischen Statik die rhythmische Dynamik, dem beliebten Ausgleichen eine gewollte und geliebte, demonstrativ betonte Unausgeglichenheit, dem vielfach Mechanischen der Technik das Organische eines lebendig wachsenden Werdens, der kompromißfreudigen Entspannung die scharfe Spannung zwischen Pol und Gegenpol (daher vorzüglich dramatisch in der Gesamthaltung), der Besinnung die Begeisterung, und immer wieder dem nur „machenden“ Kenner und Könnner aus Kunstverstand (Typus Lessing) das schöpferische Genie aus St. u. D. Wenn man von Einzelaussagen absieht, kann man auch dem Mangel an historischer Einfühlungsfähigkeit (Aufklärung) die unverkennbare Kräftigung des historischen Sinns entgegenstellen.

Daneben ist nicht zu verkennen — und gerade neuere Forschungen haben dies betont —, daß ein gut Teil der Opposition über das Ziel hinausschoß und bewußt zugespitzt wurde vom Bedürfnis, das

Eigenwollen der neuen Richtung möglichst machtvoll und eindrucksvoll zu manifestieren. Manches Erbe der Aufklärung war kaum entbehrlich. Es lag dies Verwenden-Können der „feindlichen“ Waffen nicht zum wenigsten darin begründet, daß die Aufklärung nach der verstandesmäßigen Seite hin ihrerseits bereits recht angriffs lustig gewesen war. Auf weltanschaulichem und kunsttheoretischem Gebiet war bereits brauchbare Vorarbeit geleistet worden. Da waren die Wellen des Sensualismus und Empirismus, des Pietismus und der Empfindsamkeit, die dem St. u. D. manches zutrugen an Weltauffassung und Lebensstimmung. Aber nähere Prüfung wird doch bei aller Würdigung entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge und trotz der Annahme einer bislang zu wenig beachteten Übergangsepoche (Auflockerer) nachweisen können, daß das Übernehmen durchweg ein Übertragen, Überarbeiten und Anpassen an das neue Wollen in sich schloß, daß die unleugbare Verwertung älteren Erwerbs weit überwiegend in Form einer deutlichen Umwertung geschah, wobei ein gleichzeitiges Umbiegen nach der neu ersuchten Zielrichtung hin sich unverkennbar wirksam zeigt. So wurde etwa aus der nüchtern-genauen Naturbeobachtung ein begeistertes Naturerleben, aus der Tugendlehre die neue Ethik, aus dem popularphilosophischen Zug das Streben nach echter Volkstümlichkeit, aus dem etwas schulmeisternden Aufklären des Volks ein herzhaftes Sich-Erwärmen für das Volk, aus dem immer nur Belehren-Wollen des Volks ein ehrliches Lernenwollen vom Volk, aus dem vernünftig-bedachtsamen Reformieren und meist nur vorsichtig verdeckten politischen Polemisieren ein stoßkräftiges Revoltieren und sozialkritisches Propagandieren mit teils aktivistischem Einschlag, aus der vernunftgemäß begründeten Freiheitsforderung der leidenschaftlich erlebte, spontane Freiheitsdrang, aus einer künstlich rekonstruierten Als-Ob-Natürlichkeit eine echte, unmittelbare Naturverbundenheit, aus der immer noch überwachten Debatterede der erörternden

Dialoge das Pathos oft überhitzter Beredsamkeit in Monologen.

Vielfach geschieht die Umwertung und Abwandlung im Sinne der Steigerung, vor allem aber doch im Sinne des unbekümmerten, ja sehnsüchtigen Vordringens zu der wahren Quelle jener von der Aufklärung gern behutsam abgedämmten Strömungen. Man wollte das Ganze wagen, wo die kompromißfreudige Aufklärung mit dem Halben sich begnügte, man wollte das Echte, wo die Mittelbarkeit der Aufklärung den Schein des Echten für hinreichend fand. Man hatte den Mut und Übermut auch zum Unerreichbaren, wo die Aufklärung erst einmal das Erreichbare festzuhalten suchte. Daher nicht zum wenigsten der stark ausgeprägte ideale Einschlag neben aller Freude am Sinnlich-Realistischen. Für die literarische Ausprägung des St.es u. D.es liegt das Eigene nicht sowohl im „Was“, sondern im „Wie“, das sich denn doch scharf von der Aufklärung unterscheidet. Die Probleme etwa waren denen der Aufklärung nicht selten benachbart; aber eben die Art, wie sie angepackt wurden, war wesentlich verändert. Die Geniezeit war, vereinfacht umschrieben, eine ausgesprochene Epoche ü b e r w i e g e n d e r K o n z e p t i o n. Das schöpferische Werden überwog sowohl in der Dichtungsdeutung als auch in der Dichtungsübung. Die Werke tragen die Attribute dieses unmittelbaren, dynamischen Werdens und zeigen sie mit einem gewissen Stolz. Das große neue Erlebnis und das Kernstück auch der Genielehre war ja das „Schöpferische“ als Eigenwert und Selbstzweck. Das Unfertige galt nicht als Mangel und Unvermögen, sondern als Stärke oder doch Gewolltes insofern, als es den Schöpfungsvorgang an sich sichtbar bleiben, die Glut des ersten Gusses fühlbar werden ließ. Darin liegt hinsichtlich der Gestaltgebung der entscheidende Gegensatz zur Aufklärung, der das Fertig-Machen, das saubere Ausführen und planvoll-absichtsvolle Gliedern und Kombinieren am höchsten stand und die also eine Epoche überwiegender Gestaltung war, nur eben nicht der Gestaltung

im klassischen, sondern klassizistischen Sinne.

§ 3. Auslandseinflüsse. Den entscheidenden Eingriff brachte das Ausland mit Youngs 'Conjectures on Original Composition', London 1759, ins Deutsche übertragen als 'Gedanken über die Originalwerke' (H. E. Teubner), Leipzig 1760. Youngs 'Conjectures' bedeuteten für England keinen völligen Neuanfang; vielmehr erreichte die schon längere Zeit andauernde Auseinandersetzung über den Wert der Alten und Modernen (Beschränkung auf die Nachahmung der Alten oder Eigenrecht und Eigenvermögen der Neuen) hier nur einen besonders stark sich abhebenden Höhepunkt. Auch kann Youngs eigener früherer 'Discourse on Ode' (1728) in gewissem, wenn auch beschränktem, Grade als Vorstufe zu den 'Conjectures' gelten. Die Youngsche Genieauffassung stellt die Genialität bereits in klaren Gegensatz zum regelkundigen Kunstverstand. Gelehrsamkeit kann förderlich sein, ist aber keineswegs unentbehrlich. Shakespeare war nicht gelehrt; aber „das Buch der Natur und das Buch des Menschen“ waren ihm vertraut, wie denn eben dieses Erkennen und Erleben der Natur und der Menschenart die wahren Quellen sind für die „Ströme der Originalkompositionen“. Das Außergewöhnliche und Neue ist zugleich das Vortreffliche, wenn es auch oft verkannt wird, weil es zu hoch über das begrenzte Gesichtsfeld der „schwachen Augen“ hinausragt und zu weit abliegt vom üblichen Wege. Durch bloße Nachahmung würde sich dagegen das Genie erniedrigen. Wohl am tiefsten hat sich den dt. Sturmern und Drängern der Satz eingepreßt: „... Regeln sind wie Krücken, eine notwendige Hilfe für den Lahmen, aber ein Hindernis für den Gesunden. Ein Homer wirft sie von sich ...“ In der Tat kommt dem Einfluß des Youngschen Sendschreibens an Richardson eine hervorragende Bedeutung zu. Dennoch darf nicht übersehen werden, daß bereits in Deutschland selbst die Entwicklung zum Geniegedanken hin schon durchaus im Fluß war (vgl. etwa Äußerungen des

jungen Nicolai und Lessing vor 1759). Hamanns 'Sokratische Denkwürdigkeiten' (1759) liegen nur wenig später als die 'Conjectures' und übertragen bereits die Genievorstellung auf wissenschaftliches, ja z. T. schon auf ästhetisches Gebiet, denn sie betonen, daß das Genie bei Homer oder Shakespeare die „Unwissenheit der Kunstregeln“ und der „kritischen Gesetze“ wettmache und „ersetze“. Für die Lyrik mit ihrer Annäherung an den teils bardischen, vor allem aber volkstümlichen Typus gingen starke Anregungen aus von J. Macphersons fingierter 'Ossian'-Sammlung (1760—65) (vgl. den Art. *Ossianische Dichtung*), H. Blairs 'Critical Dissertation on the Poems of Ossian' (1762) und Th. Percys 'Reliques of ancient English Poetry' (1765). Nicht nur an Herders Bemühungen um das Volkslied, auch an Bürgers kunsttheoretische Forderung echter „Popularität“ sei in diesem Zusammenhang erinnert. Von Frankreich her wirkte vor allem J. J. Rousseau ein. Eine spätere englische Einflußwelle trugen R. Woods 'Essay on the original genius and writings of Homer' (1769, übers. 1773) und Gerards spät herauskommenden 'Essay on Genius' (1774, entstanden schon etwa gleichzeitig mit Youngs 'Conjectures') nach Deutschland.

A. Wohlthat *Zur Charakteristik und Geschichte der Genieperiode*. Diss. Kiel 1893. Ch. H. Clarke *Fielding und der dt. St. u. D.*, Diss. Freiburg 1897. E. Boyd *The influence of Percys 'Reliques of ancient english poetry' on German literature* 1904. J. L. Kind *Edward Young in Germany* (Columbia University Studies V. II Nr. 3) 1906. R. Tombo *Ossian in Germany* 1901. O. Walzel *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe* 1910. Gundolf *Shakespeare und d. dt. Geist* 1911. F. Bulle *F. Hemsterhuis u. d. dt. Irrationalismus des 18. Jhs.* 1911. A. Köster *Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung 1912*, wieder abgedr. im Anhang von: *Die dt. Literatur der Aufklärungszeit* 1925. J. Ernst *Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker*. Diss. Zürich 1916. U. Garbe *Beiträge zur Ethik der St. u. D.-Dichtung*. Diss. Leipzig 1916. F. J. Schneider *Montaigne u. die Geniezeit*, Euph. XXII (1921). Ders. *Die dt. Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus 1700 bis 1785* (Epochen d. dt. Lg. III) 1924.

R. Unger *Herder, Novalis und Kleist* 1922.
 H. A. Korff *Geist der Goethezeit I. St. u. D.*
 1923. H. Kindermann *Entwicklung
 der St.- u. D.-Bewegung*, Germ. Forsch. 1925.
 E. Gelpcke *Fichte und die Gedankenwelt
 des St. u. D. es, eine ideengeschichtliche Unter-
 suchung zur Begründung der Wurzeln des dt.
 Idealismus* 1928.

§ 4. Theoretische Schriften. Die oft und laut ausgesprochene Systemfeindschaft und Theorieverachtung der dt. Stürmer und Dränger darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Bewegung in hohem Grade von prinzipiellen, kunsttheoretischen Forderungen getragen und vorwärtsgetrieben wurde. Nicht zwar in System und starre Theorien der schönen Künste ließ sich dies neue Kunstwollen einzwängen, sondern es schuf sich seine eigne für die Geniezeit charakteristische (von der Romantik teils wieder aufgenommene) Form in flammenden Programm-Manifesten, aphoristischen Kundgebungen, sprunghaften Einfällen und stürmisch drängenden und anspornenden Anregungen. Diese vielfach aus der Stimmung und dem Stegreif heraus improvisierten Aufrufe und Ausrufe, diese überall ausgestreuten Keime sind nicht immer an das Gefäß der Sonderabhandlung gebunden, spricht doch Gerstenberg nicht zufällig von frei umherschwärmenden Geniefunken. Immerhin läßt sich eine Gruppe von Schriften herausheben, die vor allem die Dichtungsdeutung der Geniezeit erkennen lassen und — wenn auch vielfach gebrochen — widerspiegeln. Auf der Vorstufe verdienen Beachtung die Abhandlungen Klopstocks in Cramers 'Nordischem Aufseher' (1759); leichte Einsprengungen sind auch in den Begleitaufsätzen der 2. Messiasausgabe (bes. in 'Von der heiligen Poesie') anzutreffen. Den ersten großen Impuls einer gefühlsmäßigen Ästhetik und Poetik, eine Rückbesinnung auf die göttlichen Ur- und Quellkräfte des Dichterischen brachte für Deutschland Hamann mit seiner 'Aesthetica in nuce, eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose', dem Kernstück seiner 'Kreuzzüge des Philologen' (1762), nachdem schon seine 'Biblichen Betrachtungen' und stärker die 'Sokra-

tischen Denkwürdigkeiten' (1759) Ansätze vorweggenommen hatten. Gerstenberg bahnt sich, schwankend und zögernd in der Haltung des Übergangstypus, doch über einige vorbereitende Rezensionen (Bodmer-Kritik, Philotas- und Dubos-Rezension) den Weg zu den 'Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur' (1766—70), deren Briefe 14—18 für die Shakespearevermittlung, deren 21. Brief für die Genielehre besonders in Betracht kommen. Im zeitlich und wesentlich weit engeren Anschluß an Hamann nimmt Herder die neue Richtung so gleich mit resolutem Vorstoß auf in der sog. 'Odenabhandlung' (1764), sucht ihre Geltung zu verteidigen gegen die Großmacht Lessing und die Mächtigengruppe Klotz-Riedel in den 'Kritischen Wäldern' (1769), die zugleich eine eigne Ästhetik geben, und verfolgt die so in erster Auseinandersetzung mit der früheren Kunsttheorie gewonnenen Richtlinien weiter in dem 'Shakespeare'-Aufsatz und dem 'Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker' in den fliegenden Blättern 'Von deutscher Art und Kunst' (1773). Die kunsttheoretische Bedeutung der 'Fragmente' (1766/67) und teils auch des 'Torso' (1768) liegt mehr in der Verbindung von Sprachtheorie und Poetik, während in den Abhandlungen 'Von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks' (1774) und 'Vom Erkennen und Empfinden' (1774) schon eine teilweise recht kräftige Abwendung von der einseitigen Genielehre und eine vorbereitende Hinwendung zu klassischen Bestrebungen spürbar wird. Der junge Goethe hält schon 1771 seine regelfeindliche Rede 'Zum Schäkesspears Tag', die weit bedingungsloser als Gerstenberg Shakespeare zum Führer proklamiert und die „kerkermäßige“ Enge der Einheiten bekämpft, liefert weitere Beiträge zur Geniepoetik in den 'Frankfurter gelehrten Anzeigen', besonders in der Sulzer-Kritik (1772) und greift auch in der begeisterten Rede 'Von deutscher Baukunst' (1773 in 'Von dt. Art und Kunst') vom engeren Thema hinüber auf prinzipielle Forderungen der charakteri-

sierenden Kunst; noch der 'Anhang zur Wagnerschen Mercier-Übersetzung' (1776) zeigt, wenn auch abgedämpfter, stürmisch-drängerischen Einschlag. Fast gänzlich unbeachtet sind die deutlichen Keime (die die Sonderarbeiten von Utitz und Schurig übersehen) in W. Heinses Prosaaufsätzen aus dem 'Thüringischen Zuschauer' (bes. der Aufsatz 'Vom Jagdgedichte') von 1770 und in den gleichzeitig anzusetzenden 'Musikalischen Dialogen' (bes. die Vorbemerkung 'Leserinnen und Leser'); bekannter schon sind die Vorrede zur Petronübertragung (1772) und der Beitrag zum 'Teutschen Merkur' (1775). Wie Herder vor allem für die Neudeutung der Lyrik richtunggebend geworden war, so brachte M. R. Lenz die Dramentheorie ein gut Stück voran in seinen umfassenden 'Anmerkungen übers Theater' (1774), denen zwar durch Goethes Shakespearerede und L. S. Merciers Schrift 'Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique' (1773) vorgearbeitet war, die aber doch über diese Anregungen vielfach wesentlich hinausgehen mit ihrer (auf der Entstehungsstufe übrigens noch schärferen) Aristoteles-Feindschaft und ihrem Hinweis auf die Natur als vorbildliche Baumeisterin. Merciers Arbeit war im Straßburger Kreise offenbar schon vor H. L. Wagners Übertragung (1775) bekannt. Lenzens knappe und leicht aktivistisch gefärbten Bemerkungen 'Über Götz von Berlichingen', mehr noch sein Aufsatz 'Über die Veränderungen des Theaters im Shakespeare' und seine 'Anmerkungen über die Rezension eines neu herausgekommenen französischen Trauerspiels' (Vortrag in der Salzmann-Gesellschaft 1772; es handelt sich um das französische Drama vom 'Tugendhaften Verbrecher') halten nicht überall die St. u. D. Linie streng inne, von der ihn seine teils theologisch beeinflusste volkserzieherische Tendenz leicht abweichen läßt. Nicht sowohl in kulturpatriotischer Volkserziehung (Annäherung an die Aufklärung) als vielmehr in Anpassung an kraftvolle Volkstümlichkeit sah G. A. Bürger, darin dem St. u. D. verwandt, die Aufgabe des Dichters, die er als „Populari-

tät" faßt und in 'Daniel Wunderlichs Buch' (in Boies 'Dt. Museum' 1776) und in den nachgelassenen Fragmenten 'Von der Popularität der Poesie' (1778 f.) auch kunsttheoretisch vertritt. In derselben Linie liegt noch seine Antikritik gegen Schillers Kritik 'Über Bürgers Gedichte' (1791). Dagegen darf das später (1832) von Reinhard herausgegebene 'Lehrbuch der Ästhetik' des Göttinger Dozenten Bürger nicht herangezogen werden, da es, wie Janentzky nachwies, für Vorlesungszwecke aus fremden und z. T. veralteten Theorien nur zusammengestellt worden ist. Lavater beteiligte sich wirklich nachhaltig erst mit seinen 'Physiognomischen Fragmenten' (1775 f.), besonders im 3. und 4. Versuch, an der damals bereits modisch verbreiteten Strömung, erweist sich indessen als recht geschickter Kompilator und bringt handliche Formulierungen und auch glücklich zusammenfassende eigene Prägungen, so daß die geistige Physiognomie der Epoche sich bei seiner Rückschau und Überschau vielfach klarer abspiegelt als bei denen, die der Zeit erst jene charakteristischen Züge aufprägten.

Im größeren Zusammenhange der Wandlungen der Dichtungsdeutung betrachtet und gewertet, erweisen sich als wirklich entscheidende Antriebe der Bewegung doch in erster Linie die theoretischen und programmatischen Kundgebungen bis etwa 1770. Hamann und Herder werden im Jahrzehnt 1760—70 (vom Auslandseinfluß abgesehen) die eigentlichen Erreger und Träger der neuen Welle. Was nach 1770 liegt, auch des jungen Goethe und Lenzens Beiträge und die reichen Ergebnisse des Jahres 1773, gibt gewiß weitere Förderung und wertvollen Ausbau, ruht aber bereits auf dem in den 60er Jahren geschaffenen Fundament. Höchstens mit Rücksicht auf die Theorie des Dramas könnte man noch die ersten 70er Jahre mit einbeziehen. Es wäre also kein aussichtsloser Versuch, nachzuweisen, daß die Dichtungsdeutung der Dichtungsübung der Geniezeit tatsächlich wegweisend vorangeht, was im Einzelfall an der Anregung Goethes

durch Herder ohne weiteres erkennbar wird.

§ 5. Genielehre. Der Geniebegriff beschäftigte schon vor dem eigentlichen Einsetzen der Geniezeit recht lebhaft die Kunsttheoretiker und Kritiker. Weniger wichtig sind die Genieabhandlungen Treschos (1754/55), Resewitzens und Flögels (um 1760). Auf Sulzers, Nicolais, Mendelssohns und Lessings Beiträge zur vorbereitenden Geniedebatte ist bereits hingewiesen worden (s. den Art. Poetik). Den Umbruch für Deutschland vollziehen, nachdem Mendelssohn und Lessing, vereinzelt auch der junge Nicolai, stellenweise recht weit in die neue Richtung erkundend mehr als erobernd vorgestoßen waren, Hamann und Herder. Rein zahlenmäßig allerdings — das darf sachlich festgestellt werden — sind Geniedefinitionen und Wesensbestimmungen der Genialität bei Lessing und Mendelssohn relativ häufiger nachweisbar als bei Hamann und Herder. Dort aber war nur Kunstverstandesmäßig erkannt worden (soweit sich Genialität überhaupt „erkennen“ ließ), was hier erlebt wurde. Dort war man vor den Konsequenzen zurückgewichen, die hier gerade resolut gezogen wurden. Das Genieerlebnis war neu, nicht so sehr der Geniebegriff, der sich schon vorher angebahnt hatte. Die Vertreter der neuen Kunstrichtung und Träger des neuen Kunstwollens scheuten davor zurück, begreifen zu wollen, was sie innerlich ergriff und was einer dunklen, aber lebhaften Ahnung und einem ehrfürchtigen Kultus weit eher zugänglich erschien als dem definierenden, erörternden Kunstverstand. Das letztlich Unausprechliche wird mit einem gewissen Stolz immer wieder betont. „Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst, die zu entschleiern keine verwegene Kunstlehrerhand vermögend ist“, so bescheidet sich Lenz; „wie soll ich's nennen?“ so sammelt Herder; „Aussprecher unaussprechlicher Dinge“, so schwärmt Lavater die Genies an. Immerhin läßt sich aus den charakteristisch wiederholten Attributen und Umschreibungen doch ein Annäherungsbild der Genievorstellung des St.es

u. D.es zusammenfügen. Vor allem: in diese Genieauffassung legte man alles das hinein, was die Zeit bewegte und erregte an Verneinung gegenüber der vorhergehenden Poetik einerseits und an Abjagung einer neuen oder doch wesentlich abgewandelten Dichtungsdeutung anderseits.

a) Negative Bestimmungen. Genie und Kritik. Gerade in jenem „kritischen Jahrhundert“ war es erst einmal nötig, die Machtposition einer vielfach überheblichen Kritik abzutragen, um ein würdiges Postament für die Genies aufbauen zu können. Die Kritik, der Lessing noch sein dichterisches Können als ein Vermögen, das dem Genie „nahe kömmt“ bescheiden gedankt hatte, galt jetzt als Feindin, als Hemmnis für die Genialität. Hier setzt vor allem Herder ein mit seinem Bestreben, Genies zu wecken, zu ermuntern und zu ermutigen. Von den 'Fragmenten' über den 'Torso' bis hin zu den 'Kritischen Wäldern' bemüht er sich, jenes Postament immer steiler aufzustufen. „Der Kunstrichter schreibt vor: Genies, ihr müßt die Regeln durch euer Exempel gültig machen“ ('Fragmente': Genie als gesetzbestätigende Instanz). „Das Genie lacht (den Kunstrichter aus), und das dichterische Gefühl entscheidet“ (Torso: Genie als unabhängige Instanz). Und schließlich „Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen: das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels“ ('Kritische Wälder': das Genie ist gesetzgebende, entscheidende Instanz geworden; der Kunstverstand hat nur bescheiden zu vermuten, also klare Geltungsverschiebung). Herder kämpft diese erst einmal notwendige Umwertung der gesetzgebenden Geltung am zähesten und erfolgreichsten durch, wenn auch schon Hamann betont hatte, daß sich das Genie herablassen müsse, Regeln zu erschüttern, die sonst „Wasser“ blieben.

b) Genie und Geschmack. Eng verbunden mit der Überordnung des Genies über den Kritiker war die Rangerhöhung der Genialität über den bislang vorherrschenden Geschmack. Nach Hamann

wird dem Ringen des Genialen der Sieg, dem „Gebet des Genies“ (religiöser Einschlag) die Erfüllung zuteil auch dort und gerade dort, wo der bloße Geschmack sich vergeblich abmüht ('Hamburgische Nachricht' 1763). Spöttisch wird der so vielberufene Geschmack in seinem Geltungsrecht, ja fast in seinem Dasein angezweifelt („Wer ist der Geschmack, des Stimme man gehorchen soll?“) und auf seine parteiiche Gebundenheit an die Launen des Publikums hingewiesen. Nur eine „Chimäre“ ist der sog. gute Geschmack dem Verfasser der 'Fünf Hirtenbriefe' (1763). Ebenso polemisiert der Herder der Geniezeit gegen die „Lustseuche des guten Geschmacks“ und die „süßen Geschmäckler“, wie der junge Goethe gegen die „schwachen Geschmäckler“ zugunsten des Genies. Erst die Schwenkung der Abhandlung von den 'Ursachen des gesunkenen Geschmacks' gibt die Überordnung und einseitige Geltung des Genialischen auf und sucht die sonst scharf zugespitzte Antithese Genie-Geschmack zu einer Synthese Genie mit Geschmack umzubilden. Das entsprach aber nicht mehr der typischen Stellungnahme der Stürmer und Dränger. Unter ihnen gebührt in diesem Zusammenhang auch Gerstenberg eine beachtliche Stelle: „Das Genie geht nach der Ordnung der Natur vor dem Geschmack her.“

c) Positive Bestimmung, Bildungskräfte des Genies. Wie in der Dichtungsübung die Konzeption, der Schöpfungsprozeß als solcher, über das Ausgestalten und formende Vollenden gestellt wurde, so bildet auch die teils religiös, teils sensualistisch unterbaute Vorstellung vom Freischöpferischen, Original-Schaffenden das Fundament des Geniebegriffs. Das Genie ist der „kleine Gott der Welt“ ohne den abfälligen Unterton Mephistos; denn es vermag Gottes große Welterschöpfung „ins Kleine“ nachzuformen (Lenz). Es ist der Begnadete Gottes und zugleich der Nacheiferer (nicht Nachahmer) Gottes. Das Prometheussymbol ist charakteristisch. Diese Gottesnacheiferung wird erleichtert durch Hamanns christlichen Mythos, der den Schöpfer als „Poet am

Anfang der Tage“ und seine Schöpfung als gleichsam dichterische „Rede an die Kreatur“ deutet. Für Lenz trägt der geniale Dichter den Funken des großen Gottschöpfers in der Brust und seine schaffende Hand, in der der Puls der Natur schlagen muß (sensualistisch-empiristischer Einschlag), wird doch zugleich von Gott geführt (religiöser Einschlag). Ähnlich wie der Hamann der 'Biblichen Betrachtungen' sieht Lavater im genialen Dichter den Propheten der Schöpfung; Genies sind ihm Menschengötter, Schöpfer, Offenbarer der Geheimnisse Gottes. Die Intuition, ja Inspiration, von Hamann u. a. betont, tritt bei den Genieumschreibungen Lavaters besonders klar zutage; denn „alles, was schafft, quillt von innen heraus und wird von oben herab gegeben“; ein Wesen höherer Art „diktiert“ gleichsam dem Genie. Aber auch Lavater läßt die sensualistische Strömung einmünden in die religiös-pietistische; denn die Offenbarer der Geheimnisse Gottes sind auch doch zugleich die Offenbarer der Natur, die ohne sie niemand wirklich zu erkennen vermag. Stärker noch als bei Lavater verschmilzt bei Hamann, der die Antithese des Idealen und Realen zur Synthese des Idealrealismus mit starker Betonung der Elementarkräfte zusammenzwingt, bei Herder, Lenz, Gerstenberg u. a. die mehr religiös gedeutete Antriebskraft mit dem rein individuell gegebenen Drang einer starken Leidenschaftlichkeit, eines gesteigerten Affektlebens und elementarer Sinnlichkeit im empfindenden und anschauenden Erleben. Die klassische Prägung dafür, zugleich seine zeitlich vorweggenommene beste Geniedefinition gibt bereits der Herder der 'Odenabhandlung': „Bei lebendigen Vorfällen in poetische Wut zu geraten, die in Ode usw. ausfließt: ist das Originalgenie eines Idealpoeten“ und zugleich das nur gefühlsmäßige Eindrucksziel neben dem Ausdruckswesen betonend: „Des eigentlichen Dichters Trieb ist Wut; seine Worte Pfeile, sein Ziel das ganze Herz; dies ist das Göttliche, Unaussprechliche der Dichtkunst.“ Für Hamann liegt das Original-Schöpferische, die Empfäng-

nis und Geburt neuer Ideen und Ausdrücke . . . „im fruchtbaren Schoße der Leidenschaften vor unsern Sinnen begraben“. Die Zweieinheit von Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit gilt ihm als notwendige Voraussetzung für die schaffende, zeugungsfähige Urkraft, die nicht durch rationale Bemühungen ersetzt werden kann, sondern als belebender Faktor unentbehrlich ist; denn sie „allein gibt Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel; Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge“. Gerstenberg spricht, sonst befangener im Geltenlassen des Genies, von Hitze, Stärke, anhaltender Kraft und dem überwältigenden Strom der Begeisterung. Lenz greift auf Horaz zurück, aber anders natürlich als die Barockpoetik, nicht wie sie nur empfindungslos nachsprechend, sondern neu erlebend, „was Horaz vivida visingeniū, und wir Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen oder lieber gar nicht nennen“. Auch der junge Heinse weiß von diesem „wütenden“ und doch „himmlischen Feuer“, das im Genie aus der Dunkelheit hervorbricht und in ihm brennen muß, betont, daß der erste „Täumel“ zeugungskräftiger sei als späteres Herumbessern und Zustutzen. Eine Fülle von teils recht prägnanten Umschreibungen häuft Lavater.

d) Das Schöpferische des Genies gegenüber dem Machen und „Veranstalten“ des Talents. Aus den Bildungskräften: göttliche Eingebung und Begnadung, individuelle Begabung, Drang, Erlebnisintensität, Affektstärke, Leidenschaft, Begeisterung, Unmittelbarkeit, Überkraft usw. gewachsen und geworden, hebt sich nun die Funktion des genialen Schaffens in Wesen und Wert klar ab von dem nur talentierten Gestalten und Machen des bloßen kunstverständigen Kenners und Könners. Die rational-denkerische Geisteshaltung, die noch so hohe Fähigkeit zum folgerichtigen Aufbau, die Gesetzes- und Regelkenntnis, aber auch die nur kombinierende, konstruierende und zusammensetzende Phantasie reichen zur Schöpfung keineswegs aus, bringen es nur zu einer Als-Ob-Dichtung, oder —

wie man es damals nicht unglücklich bezeichnete angesichts der Organisationsfreude der Aufklärung — „veranstalten“ nur. Ebenso reicht das bloße Beobachten und Begreifen der Welt, der Natur, der Dinge, nicht aus, sondern muß durch ein inneres Schauen und spontan-ungewolltes Ergreifen ersetzt werden. Der irrationale Antrieb allein führt zum Original-Schöpferischen. Nicht zwar jeder der theoretischen Führer hat diesen Unterschied auf handliche Formulierungen gebracht; aber er wird überall erkennbar hinter den vielfach mehr warm rhetorischen als kühl klaren Darlegungen. Auch sind immerhin einige schärfer geprägte Antithesen von Schaffen und Machen, Erschauen und Beobachten nachweisbar. Schon Hamann stellte die fruchtbare Zeugungskraft des „erstgeborenen Affekts der menschlichen Seele“ dem sterilen Abstrahieren entgegen, ähnlich Herder. Gerstenberg bringt die klare Gegenüberstellung wie von Genialität und Geschmack so auch von Genie und Talent. „Das Genie erschafft; das Talent setzt nur ins Werk.“ Weiter ausgebaut wird der Gedankengang u. a. bei Lavater: „Das Genie ahndet, d. h., sein Gefühl läuft der Beobachtung vor. Das Genie beobachtet nicht. Es sieht (erschaut), es fühlt“ (erlebt). In ähnliche Richtung weist aber bereits die Wendung der Odenabhandlung: „das muß schon in uns schlafen, was der Gegenstand aufwecken soll“. Und auch Lenz läßt den nicht „rechten Zipfel“, nämlich das Dichterische aus der anschauenden Erkenntnis (zeitphilos. Begriff) zu erklären, fahren, um den rechten zu fassen: „Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen (nicht unsere Wesensschau) oder alle sieben Sinne wäre erworben worden.“ Das Wesentliche ist überall das schöpferische Erfühlen, das dem Erkennen voransteht, wie denn auch Heinse davor warnt, die Kinder des Genies „mit Verstande“ bessern zu wollen.

e) Das Genieattribut der „Schnellig-

keit“. Es deutet die gleiche Richtung an, verdient aber schon deshalb gesonderte Hervorhebung, weil es bisher durchweg recht wenig Beachtung gefunden hat. Diese Schnelligkeit des genialen Triebes, dieses „schnelle Zufahren“ (Herder), das vor allen Verstandesbemühungen und Verstandesbedenken sogleich im ersten Zugriff das Wesentliche packt und sicher ergreift, ohne es erst voll zu begreifen, ist ein charakteristisches Symptom in der Dichtungsdeutung und besonders der Genievorstellung des St.es und D.es. Sie hängt innig zusammen mit der Überwertung der Konzeption gegenüber der Ausgestaltung, mit der Verherrlichung auch des dranghaft Getriebenen, des Werden- den, gegenüber dem bedächtigen Verfertigen des stufenweisen Aufbaus. Es soll das blitzhafte Einfallen und begnadete Zufallen dadurch bezeichnet werden. Die Langsamkeit der bloßen Verstandesschlüsse will Hamann treffen, wenn er die genialischen Einfälle aus dem Affekt heraus über sie stellt: „Wo sind schnellere Schlüsse — Wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt und sein Geselle, der einsilbige Blitz?“ Dieses Blitzartige will ja auch Lavater deutlich machen, wenn er ausruft „Genie blitzt“. Herder kennt ebenso den „schnellsten Flammenstrom der Tätigkeit und Empfindung“ als typisch geniehaft, wenn er ihn auch in der vom St. u. D. im engeren Sinne sich bereits teils recht scharf abwendenden Abhandlung vom 'Erkennen und Empfinden' überwacht sehen will von Vernunft. Dieses Überwachtsehenwollen aber bezeichnet schon das Abschwanken Herders; denn die Genievertreter und unter ihnen auch der frühere Herder fordern und feiern gerade das unkontrolliert Impulsive, eben jenes „Schnelle“. Bei Lenz ist ja das „gleich so durchdringen“ (s. o.) typisch für das Ruckhaft-Jähe, während auch Lavater diese „ungewöhnliche Schnelligkeit“, diesen „eilenden Vorbeiflug“, der doch das Wertvollste erraffte, sehr wohl vertraut ist, und der junge Heinse das Lieblingsattribut „schnell“ in ganz entsprechender Weise anwendet.

§ 6. Das Lyrische als Zugang zur geniehaften Dichtungsdeutung. Der Wert des schnellen ersten Gusses ließ sich an der Lyrik besonders einprägsam nachweisen. Bei Herder wird vor allem deutlich, wie die Erfassung der Lyrik als einer Ausdruckskunst reflexionslosen Erlebens es war, die jene Wendung von der rationalistischen zur irrationalistischen Poetik vollziehen half. Was im 1. Kapitel des 'Versuchs einer kritischen Dichtkunst' (1729/30) noch als recht verirrter Ton klingt, der zudem in jener Umgebung bei Gottsched notwendig ersticken mußte, das wird jetzt zur Leitmelodie erhoben. Denn nach derartigen verführten Ansätzen und nach der immerhin beachtlicheren Vorarbeit Fr. J. W. Schröders 'Lyrische, elegische und epische Poesien nebst einer kritischen Abhandlung' (1759), die Herder kannte, sucht doch erst die 'Odenabhandlung' (1764) ganz bewußt und planmäßig durch die Lücke einer Theorie der Lyrik einzudringen in die Zentralstellung des Dichterischen schlechweg. Herder bedauert, daß bislang diese lyrischen „wahren Arten der Dichtkunst so wenig erklärt“ worden seien, und er hofft zuversichtlich, daß sich von diesem Ansatzpunkt, von der lyrischen Sonderform aus „der ganze große Originalzug der Gedichtarten entwickeln, das reichste und unerklärteste Problem“ aussichtsreich anpacken lasse. Die Schwierigkeit für eine kunsttheoretische Analyse wird indessen keineswegs übersehen und vor allem darin gefunden, daß das Lyrische so ganz mit dem Empfinden verflochten ist. Doch für Kenner der Bewegungshebel des menschlichen Herzens ruhen dort „unentfaltete Geheimnisse und fruchtbare Entwicklungen“ verborgen und bislang ungenutzt. Weil die Lyrik — denn Herder meint nicht nur die Ode — das erstgeborene Kind der Empfindung, das nächste Kind auch der Natur, den Ursprung der Dichtkunst und Keim ihres Lebens darstellt, bleibt sie die originalste, echtste und der „Grund der übrigen“ Gattungen, ja der Poesie überhaupt. Diese Befreiung der Lyrik aus ihrer untergeordneten Stellung und die damit verbundene Umwertung

der Rangordnung erfolgt ausdrücklich auf Grund eines neuen Wertmaßstabes, einer neuen Zielsetzung. Die bessere Eignung zum Gefühlsausdruck gibt der Lyrik das Anrecht auf die höchste Rangstufe. Dem Fragmentisten gefallen Klopstocks Lieder ganz besonders, da sie „mehr aufs Herz“ wirken, „und danach beurteile ich den Wert eines Liedes“. Und die 'Kritischen Wälder' heben kräftig hervor: „Gefühl ist der Ton der Lieder“. Deshalb werden die Lieder naturnaher, primitiver, „wilder“ Völker schon längst vor dem Ossian-Briefwechsel und der berühmten Sammlung 'Volkslieder' als vorbildliche Muster hingestellt, da man in jenen Zeiten „noch wenig dachte, aber desto mehr fühlte“. Wird so der Gehalt der Lyrik in Gefühl und Affekterlebnis gesehen und damit ein Grundzug ihres Wesens endlich und endgültig befreit von der Überwucherung mit gedanklichem Inhalt, so erkennt Herder auch bereits die individuelle und subjektive Bildungskraft lyrischer Formung und bemüht sich um die „Aufsuchung dieses subjektiven Fadens“, da Lyrik sich ihm enthüllt als Ausdruck eines spezifisch „subjektiven poetischen Talents“. Dazu tritt dann als dritter zugleich das gesamte Kunstwollen der Zeit bezeichnender Faktor die Sinnlichkeit; denn „immer ist der Gegenstand der Empfindung sinnlich“; und wiederum haben die wilden Völker den Vorzug einer noch mehr „sinnlichen Tierseele“. Von diesem neugewonnenen Stützpunkt der Lyrik aus richtet er denn auch seinen Hauptangriff gegen Lessings 'Laokoon' im ersten seiner kritischen 'Wäldchen'.

§ 7. Das Wesen der Dichtung. Die Wesensbestimmungen der Dichtkunst an sich sind durchweg noch unsicher und gelegentlich nicht frei von nachwirkenden Aufklärungseinschlägen, wobei allerdings immer zu berücksichtigen bleibt, daß eben die Auflockerungsgruppe (besonders Mendelssohn und Lessing) in der Dichtungsdeutung vielfach fortschrittlicher war als in der Dichtungsübung, und daher manches sehr wohl bei leichter Modifikation Verwendung finden konnte. Man fühlte in den Kreisen der Stürmer und Dränger

teils auch den rein abstrakten, rein theoretischen Wert einer solchen Definition vom Wesen der Poesie und hielt sich, dem individuellen Zug entsprechend, lieber an die Erweckung oder gleichsam die Entdeckung und Befreiung eines neuen Dichtertypus, eben des Genies, das dann schon von sich aus das praktische Beispiel setzen und so zugleich das Kernwesen echter Dichtung manifestieren und dartun werde. So wurde denn (wie überhaupt von der Genieauffassung aus) die gefühlsmäßige Vorstellung vom vorbildlich Dichterischen im besonderen beherrscht vom Klopstock-Ossian-Kultus, der entscheidenden Shakespearebegeisterung und einer indessen nicht ganz vorbehaltlosen Homerverehrung. Weitere Muster boten die naturnahe Volksdichtung und die Bibelsprache, nicht zum wenigsten wegen der alten Kraft- und „Zentnerworte“ Luthers (s. Herders 'Fragmente' und Torso). Doch wurde die Bibel und im weiteren Sinne eine christliche Mythologie, wie sie vor allem Hamann vorschwebte (vgl. Barock), auch für die Werterhöhung der Poesie einflußreich. Hamanns Wendung von der Dichtung als einer Art von natürlicher Prophezeiung lebt bei Lavater weiter. Seine andere wichtigere und grundlegende These von der Poesie als der „Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ wird für Herders dann selbständig ausgebaute Anschauung richtunggebend. Herders historischer Sinn sucht vorerst das Wesen der Poesie aus ihrem Werden, also genetisch zu erschließen. Da Dichtung zugleich mit der Sprache von Anbeginn gegeben erscheint, da ferner der „Genius der Sprache“ zugleich als der „Genius von der Literatur einer Nation“ gilt, so ergibt sich für ihn jene charakteristische Problemverknüpfung von zeitbedingten Sprach- und Dichtungstypen. Der in der 'Odenabhandlung' keimhaft vorbereitete, in den 'Fragmenten' weiterhin ausgesponnene „Roman“ von den Lebensaltern einer Sprache sieht in dem Jünglingsalter die spezifisch „poetische Periode“. Diese „poetische“ Sprachstufe mit ihrer Klang- und Bilderfülle und

ihren kühnen Inversionen ist für die damalige Gegenwart, die im Mannesalter der Prosa steht und sich teils schon bedenklich dem sterilen Greisenalter nähert, nach Möglichkeit zurückzugewinnen durch Blutzufuhr aus einer vom „Bücherton“ entfernten lebendigen Sprechsprache und den Mundarten, durch Auffrischung früherer Machtwörter, Inversionen usw. Als „Regeneration von Sprache und Dichtung“ hat Korff diese Herdersche Forderung prägnant formuliert. Auch hier bleibt die Fühlung mit der Genielehre gewahrt; denn nur das „kühne Genie durchstößt das so beschwerliche Zeremoniell der Sprache: findet und sucht sich Idiotismen“. Es ist klar, daß diese Entwicklungskombination von Sprache und Poesie besonders deshalb aufschlußreich für die Dichtungsdeutung wird, weil die Sprache auf ihrer poetischen Stufe nicht in ihrem Mitteilungscharakter, sondern unverkennbar schon in ihrem Ausdruckscharakter gewertet wird. Der nächste Weg zur Seele geht, nach Herder, über die Sprache. Dennoch ist er diesen unmittelbaren Weg zur Wesensbestimmung des Dichterischen aus Sprache als Seelenausdruck nicht selbst zu Ende gegangen. Das sprachphilosophische Interesse nämlich zweigt sich bald ab und verselbständigt sich in der Preisschrift; das kunsttheoretische Interesse seinerseits breitet sich schon in den 'Kritischen Wäldern' auf das Gesamtgebiet der Künste aus, um dann einseitig abgelenkt zu werden durch jenen Lieblingseinfall vom ästhetischen Wert und der Ausbildbarkeit des Tastsinns (4. krit. 'Wäldchen', Reisejournal, Plastik). Und so kommt es, daß das 4. krit. 'Wäldchen' nur im hastigen Schlußteil die Poesie heranzieht und hinstellt als eine Phantasiekunst, der indessen auch sinnliche Wirkungskräfte zugebilligt werden. Durch den Systemwillen des an sich doch Systemfremden gerät hier immerhin die Dichtung als eine Art von mittelbarer Summierungskunst in Abhängigkeit von den anderen Künsten. Doch daneben — und diese Stellen außerhalb des Systems sind in Wirklichkeit die weit wichtigeren

— bleibt sie für Herder die „Schöpferin“, die „Musik der Seele“ und ihr Grundcharakter „inniges Wesen, das ist energische Kraft, das Pathos, wie soll ich nennen? das Tiefeindringende auf die Seele“. Trotzdem bleibt eine andere, im 1. 'Wäldchen' gegebene Wesensbestimmung charakteristisch für das Kunstwollen der Zeit und auch gerade für Herders durchgreifende Leitidee vom organischen Werden und lebendigen, beseelten Wachstum, aber interessanter auch durch die beseeltere Sprachauffassung gegenüber Lessings Nacheinander artikulierter Töne in der Zeit. Wie Platons Seele zum Körper verhält sich Gehalt und Gestalt. Es kommt nicht auf die „willkürlichen Zeichen“ und ihr mechanisches Nacheinander an, sondern auf das ihnen innewohnende Leben, das „dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele wirkt“. Diesen wesentlichen Faktor der Herderschen Sprachbeseelung darf man neben der Einwirkung des Harrischen Energiebegriffs und des vorkantischen Kraftbegriffs nicht übersehen, wenn nun Herder der Lessingschen Handlungsforderung seine Energieforderung entgegenstellt. Was er unter Energie versteht, sagt am kürzesten sein Satz: „Im Werden liegt alle Kraft der Energie, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden“. Die hier nicht näher zu erörternde Differenz zwischen Lessings Handlungsbegriff und Herders „Energie“ als lebendigem Ablauf einer seelischen Erregungswelle im Strom der Sprache ist letzten Endes wohl entwicklungsgeschichtlich noch bedeutender als die Kerndefinition: „Das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu einem poetischen Ganzen) wirkt.“ Immerhin ist auch hier typisch, daß die Sinnlichkeit des Stürmers und Drängers den anschaulich-gegenständlichen Faktor („Raum“) rettet und auch der äußerlich an Lessing angelehnten Zeitfolge durch die hinzugefügte Klammer eine Annäherung an seinen Organismusgedanken gibt. Vereinfachend kann gesagt

werden, daß Herder die Poesie in ihrem Wesen elastisch schwingen läßt zwischen Phantasie- und Sinnenkunst, zwischen Bewegungs- und Ausdruckskunst. Im letzten Grunde ist sie ihm die Kunst des organisch-schöpferischen Werdens im Medium der Sprache, eine „Melodie der Vorstellungen“, der Musik nahe verwandt. Doch sorgt seine Sinnenfreude dafür, daß ihr das durch Lessing gefährdete Anschaulich-Reale erhalten bleibt. Eine Synthese aus dem Musikalischen und Malerischen in ihr zu schaffen, ist ihre Gabe und Aufgabe. — Herder zeigt sich, wie überhaupt seine Ästhetik die umfassendste der Geniezeit darstellt, besonders stark beschäftigt mit der Wesensbestimmung der Dichtung. Im übrigen ist zu erkennen, daß vor allem bei Gerstenberg und Lenz die Mendelssohnsche Illusionstheorie beträchtlich nachwirkt. Heinse sieht das Ziel in der Erregung „geistiger Wollüste“. Erwähnenswert scheint weiterhin, daß Lenz einmal das „Interessante“ als den „großen Hauptzweck“ des Dichters bezeichnet. Es handelt sich dabei um einen auch sonst von der Geniezeit gern verwandten Terminus, der teils von den Auflockerern vorbereitet wurde, teils aber doch einen neuen Sinn erhält. Wie sonst etwa das uninteressierte Wohlgefallen am Schönen als Wirkungsbestimmung aufgefaßt wurde (längst vor Kant bei Burke, Mendelssohn, Riedel), so darf man das „Interessante“ im Lenzschen Sinne (z. T. von Schiller aufgenommen) wohl am besten als ein Wohlgefallen am Charakteristischen auffassen und ausdeuten.

§ 8. Das Charakteristische. Das Regelmäßig-Schöne des Rationalismus wurde schon durch das Streben nach dem Regelfreien, Willkürlichen, Eigenwilligen, Mannigfaltigen umgebogen, teils auch umgebrochen zum Charakteristischen hin. Das Fortdrängen von der Norm führte notwendig zur Wertsteigerung und zum Geltenlassen des Nicht-Normierten, Besonderen, Eigen-Gearteten. Die Ausgeglichenheit des Rationalismus, zudem mehr ein bewußtes Ausgleichenwollen und noch nicht im Sinne der Klassik als

Geschenk gegeben, sondern durchweg künstlich durch Technik und Kunstgriffe herbeigeführt, also als Kunstverstandesmäßiges sogleich von den Stürmern und Drängern instinktiv als feindlich empfunden und verworfen, mußte als etwas Uechtes, Mittelbares, „Veranstaltetes“, Gemachtes von vornherein Verdacht erregen und zwangsläufig die Opposition einer Richtung herausfordern, der das Echte, Ungezwungene, Unmittelbare, Schöpferische als das Wertvolle galt und die ihre teils durch Jugendlichkeit bedingte Unausgeglichenheit gern stolz betonte. Nicht zum wenigsten auch deshalb, weil man diese Formlosigkeit als ehrlicher, echter, natürlicher, wahrhafter empfand, stieß den jungen Goethe selbst die „gefühlteste Form“ noch als etwas „Unwahres“ ab. Auch ein gut Stück Abwechslungsbedürfnis stand hinter der Propagandierung der Charakteristischen. Die gedrechselte Symmetrie des rationalistisch Uniformierten ermüdete und langweilte, hatte doch schon die Lessing-Gellertgruppe diesen Nachteil der Monotonie durch eine „künstliche Unordnung“ wenigstens teilweise aufzuheben versucht, aber eben doch auch wieder nur durch einen technischen Kunstgriff, durch eine improvisierte Schein-Natürlichkeit (Gellerts Briefabhandlung). Lenzens „Anmerkungen“ klagen ja nicht zufällig so nachdrücklich über die farblose Eintönigkeit des regelmäßigen (französischen) Theaters und seiner schablonisierten und normierten Scheincharaktere. Mit dem Kultus des Individuellen, sinnenfrisch Naturwahren und der Originalität war im Grunde die Hinwendung zum Charakteristischen ohne weiteres gegeben. Denn wie das Berücksichtigen des Individuellen im Menschenbereich zum Besonderen, Unterschiedlichen, Interessanten hinleitete, so konnte auch ein liebevolles und tapferes Naturerfassen am Schrecklichen, Bizarren, und selbst Häßlichen nicht verächtlich vorübergehen. Und aus beiden Bereichen hatte ja zudem Young Shakespeare seine künstlerische Weisheit gewinnen lassen, aus dem Buch des Menschen und dem Buch der Natur. Man

wollte über das Tändelnd-, Lieblich- oder nur Edel-Schöne hinaus, hin zum Erhabenen, Wuchtigen, Großartigen, „Kollossalischen“. Während die frühere Geschmackslehre selbst für die Größenverhältnisse des Schönen sorglich ihren Maßstab bei der Hand hatte, fühlte man sich im allgemeinen Streben nach Ausweitung jetzt gerade hingezogen zum Überlebensgroßen, Maßlosen. Das klingt aus Herders Antilaokoon ebenso deutlich wie aus Goethes Verherrlichung des Straßburger Münsters. Die nur schöne Natur bezeichnet Goethe als unvollständig und sehr ergänzungsbedürftig, da die wahre Natur auch das Fruchtbar-Zerstörende, Gewaltige, zeige; Lenz spricht geradezu von einer „verfehlten Natur“. Der Dramatiker soll „unekel“, d. h. nicht wählerisch, nicht empfindlich-schönfärbend sein. Herder räumt bereits dem Häßlichen eine Berechtigung als, wenn auch noch, untergeordnetem, Teilfaktor des Charakteristisch-Schönen ein. Lavater erinnert daran, daß selbst noch im häßlichsten Menschenantlitz ein Stück von Gottes Ebenbild sichtbar werde. Heines Schönheitskultus hatte Hemmungen zu überwinden; zeitweise hält er sich an die verschönerte Natur; aber sein ästhetischer Immoralismus kommt doch gelegentlich der Petronübertragung zu der Ansicht: „Es ist einem Genie also erlaubt . . . die schönsten und häßlichsten Handlungen und Gedanken der Menschen in den ausdrückendsten Worten zu erzählen und zu malen.“ Die knappsten und bündigsten Prägnanzen bringen indessen Goethe und Lenz. Goethe gibt in seiner Rede 'Von deutscher Baukunst' geradezu das Stichwort: „Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige, wahre.“ Ähnlich persönlich gehalten als Kunstbekenntnis ist Lenzens Geständnis: „Nach meiner Empfindung schätz' ich den Charakteristischen zehnmal höher als den Idealischen“, wenn er hier auch mehr das Künstlertum des Malers wie dort Goethes das des Baumeisters im Auge hat. Um frühere Vorstufen kurz anzudeuten, sei wenigstens auf die bekannte Stelle aus Lessings Vor-

rede zu Thomsons Trauerspielen (1756) zurückverwiesen.

Dieses Sich-Abwenden von der rationalistischen Schönheitsvorstellung bedeutet aber nicht ohne weiteres eine glatte Absage an die Schönheit an sich. So verwirft Herder zwar das angeborene Grundgefühl des Schönen Riedelscher Observanz, hält aber an einem Ideal des Schönen dennoch fest. Für Goethe hat Korff die entsprechende Erscheinung nachgewiesen. Lenz vertritt etwa die Anschauung, daß das Schönheitsgefühl dem Dichter als inneres Erleben gegeben sein und ihm von vornherein innewohnen, sein „ganzes Wesen durchdrungen haben“ muß. Aber es darf den Dichter nicht zum „Pillenversilberer“ (einst positiv gefordert vom Barockpoetiker Buchner und vielen Nachfolgern) und zum „Brustzuckerbäcker“ machen, also nicht schönfärbend sich auswirken. Im ganzen darf gesagt werden, daß das subjektiv gegebene Schönheitsgefühl Voraussetzung wird, während die objektive Schönheitswirkung beim Rationalismus geradezu Ziel war. Es erfolgt eine Ausweitung des Schönheitsbegriffes unter Einbeziehung des Charakteristischen. Da dieses aber den Neuerwerb ausmachte, so stand es im Vordergrund des Interesses.

§ 9. Nacheiferung statt Nachahmung. Die Wertung des Charakteristischen wurde erhöht durch die Vorstellung, daß es dem nationalen, völkischen Wesen gemäßer sei als die tote Regelmäßigkeit und glatte Harmonie. Der Wille zu einer deutschen Originaldichtung verwarf besonders bei Herder die Kopie der Alten, die notwendig zur „Karikatur“ werden müsse, weil der zeitliche und nationale Abstand Verzerrungen unvermeidlich mache. Da das Originalgenie eines Idealpoeten nur aus warmen Eigenleben individueller und nationaler Art erwachsen kann, ist es sinnlos, fremdes Erleben aus fremdem Kulturkreis sklavisch nachzuahmen und etwa „poetische Farben aus einem fremden Himmelsstrich zu holen“. Goethe und Lenz weisen auf die kulturelle Bedingtheit des griechischen Theaters hin. Herder möchte selbst seinen

geliebten Homer nicht zum starren Muster für alle Zeiten, alle Völker und alle Dichtarten erhoben sehen. Bei Hamann wirkt das Ausspielen der morgenländischen Dichtung gegenüber dem „durchlöcherten Brunnen“ der Alten in entsprechender Richtung. Nach Herder darf Anregung sehr wohl ausgehen von den Großwerken der Alten, aber Anregung zur Nacheiferung im Sinne eines Ebenbürtigwerden-Wollens aus eignem individuell, national und zeitlich bedingtem Vermögen heraus: „Nacheiferer wecke man, nicht Nachahmer!“ Vgl. zur geschichtlichen Würdigung auch die Artikel: *Drama, Dichterkreis, Empfindsame Dichtung, Farce, Göttinger Hain, Literarische Kritik, Ode, Ossianische Dichtung, Politische Dichtung u. a. m.*

J. Minor Hamann in seiner Bedeutung für die St.- u. D.-periode 1881 (überholt durch) R. Unger Hamann und die Aufklärung 1911. W. Rodemann Hamann und Kierkegaard. Diss. Erlangen 1922. R. Unger Hamann und die Romantik, Sauerfestschrift 1925, S. 202 ff. A. M. Wagner Gerstenberg und der St. u. D. Bd. 2, Gerstenberg als Typus der Übergangszeit 1924. R. Haym Herder nach seinem Leben und seinen Werken Bd. I, 1880. G. Weber Herder und das Drama 1922. Ders. Herder als Kritiker 1927. K. May Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhange 1923. B. Markwardt Herders Kritische Wälder 1925. H. Wolf Die Genielehre des jungen Herder, VjschrLg. III (1925.). (Ders. Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in d. dt. Aesthetik des 18. Jhs., reicht nur bis Lessing). F. Denk Das Kunstschöne und Charakteristische von Winkelmann bis Fr. Schlegel, Diss. München 1925. Th. Friedrich Die Anmerkungen übers Theater des Dichters J. M. R. Lenz (zugl. Neudruck) 1908 (Probefahrten 13). H. Kindermann J. M. R. Lenz und die dt. Romantik 1925. Chr. Janentzky J. C. Lavaters St. u. D. im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins 1916; vgl. auch die Lit. des Art. Poetik § 24—25 ergänzend: A. Kuckhoff Schillers Theorie des Tragischen bis 1784. Diss. Halle 1912.

Zur Geschichte des St. es u. D. es: Goedeke IV³ § 228—230, teils auch § 232 (Leisewitz). R. Unger Literaturbericht Vom St. u. D. zur Romantik, VjschrLitw. II (1924), 616 f.; IV (1926), 784 f.; VI (1928), 153 f. E. Schmidt Lenz und Klinger 1878. Ders. Beiträge zur Geschichte d. dt. Lit. im Elsaß II, Die Salzmannsche Gesellschaft, Schnorrs Archiv VIII (1879). Ders. Satirisches aus der

Geniezeit, ebd. IX (1880). E. Wolf Die St.- u. D.-komödie und ihre fremden Vorbilder, ZfvglLg. N.F. I (1887—1888). Froitzheim Lenz und Goethe 1891. L. Jacobowski Klinger u. Shakespeare. Diss. Dresden 1891. G. Rauch Lenz und Shakespeare. Diss. Berlin 1892. A. Eloesser Das bürgerliche Drama 1898. M. N. Rosanow J. M. R. Lenz, der Dichter der St.- u. D.-periode 1901 (russ.), übers. von K. v. Gütschow 1909. E. Kircher Volkslied u. Volkspoesie in der St.- u. D.-zeit, ZfdWi. IV (1903). E. Schröder Die Sesenheimer Gedichte von Goethe u. Lenz mit einem Excurs üb. Lenzens Lyr. Nachlaß, GGN. 1905. G. Keckeis Dramaturgische Probleme im St. u. D. 1907. W. Stammeler Der Hofmeister v. Lenz. Diss. Halle 1908. K. W. Klob Schubart 1908. W. Feldmann Chr. Schubarts Sprache, ZfdWi. II (1808). J. Zorn Die Motive der St.- u. D.-dramatiker. Diss. Bonn 1909. R. Philipp Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil in seinen Jugenddramen. Diss. Freiburg 1909. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften, hrsg. v. F. Blei 1909—1913. Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz, hrsg. v. E. Lewy 1909. St.- u. D.-Dichtungen aus der Geniezeit in 4 Teilen hrsg. v. K. Freye Bongs Klassikerbibl. (frühere Ausg. v. A. Sauer DNL. 79—80). G. Schaaffs Schröders Ausschreiben u. d. drei Brudermorddramen, The Modern Language Review, Vol. VI (1911). F. Hedicke Die Technik der dram. Handlung in Klingers Jugenddramen. Diss. Halle 1911. F. A. Wyneken Rousseaus Einfluß auf Klinger 1912. W. Kühnhorn J. A. Leisewitzens Julius v. Tarent (Bausteine) 10 1912. O. Gluth Lenz als Dramatiker. Diss. München 1912. Fr. Meyer Maler Müller-Bibliographie 1912. M. C. Burchinal Hans Sachs und Goethe 1912. W. Kurz F. M. Klingers St. u. D., (Bausteine II) 1913. A. Leitzmann Zur Entstehungsgeschichte des Julius v. Tarent, ZfdLit. 45 (1913). H. Grussendorf Der Monolog im Drama des St. es u. D. es. Diss. München 1914. A. Keller Die literarischen Beziehungen zwischen den Erstlingsdramen Klingers u. Schillers. Diss. Bern 1914. A. K. Stubenrauch Schillers dramatische Exposition. Diss. Breslau 1914. C. Wesle Über die Katharina v. Siena von J. M. R. Lenz, ZfdPhil., 46 (1915). J. A. Leisewitzens Tagebücher, hrsg. v. H. Mack u. J. Lochner 1916—1920, 2 Bde. (E. Sturm Klingers philosophische Romane. Diss. Freiburg 1916). I. Kaiser Die Freunde machen den Philosophen, Der Engländer, der Waldbruder v. J. M. R. Lenz. Diss. Erl. 1917. Briefe von u. an J. M. R. Lenz ges. u. hrsg. v. K. Freye u. W. Stammler 1918, 2 Bde. Lenz Briefe üb. d. Moralität der Leiden des jungen Werthers, eine verloren geglaubte Schrift der St.- u. D.-periode,

hrsg. v. L. Schmitz-Kallenberg 1918. F. Lustig *Die Darstellung der Frau in der Dichtung des St.es u. D.es*. Diss. München 1918 (Masch.). W. Falk *Maler Müllers Golo u. Genoveva*. Diss. Tübingen 1919. M. Morris *Goethes und Herders Anteil a. d. Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, 3. Aufl. 1915 hat eine Ergänzung erfahren: Zud. Frankf. Gel. Anz. v. 1772, Euph. Erg.-H. 15. Cl. Stockmeyer *Soziale Probleme im Drama des St.es u. D.es* (Dt. Forsch. V) 1922. M. Sommerfeld *Lenz und Goethes Werther*, Euph. 24 (1922). B. Huber-Bindschedler *Die Motivierung in den Dramen von Lenz*. Diss. Zürich 1922. H. L. Wagner *Gesammelte Werke* hrsg. v. L. Hirschberg 1923. E. Blochmann *Die dt. Volksdichtungsbewegung im St. u. D. und in der Romantik*, VjschrftLitw. I (1923). O. Palitzsch *Erlebnisgehalt u. Formprobleme in Klingers Jugenddramen* 1924. W. Iffert *Der junge Schiller* (Anthologie) 1926. Auf die umfassende Schiller-Goethelit. muß hier verzichtet werden. W. Krogmann *Untersuchungen zum Ursprung der Gretchentragödie*. Diss. 1928. B. Markwardt.

Szenar. Im Stegreifspiel (s. d.) bekam der Schauspieler statt eines ausgeführten Dramas nur eine Szenenskizze in die Hand, ein Szenar. Man versteht aber unter Szenar auch den Plan, der für eine Aufführung alle nötigen Requisiten, Dekorationen, Versatzstücke, Möbel, alle Beleuchtungsveränderungen, Geräusche, Auftritte usw. verzeichnet und in die Hand des Inspizienten, Regisseurs, Beleuchters usw. gehört. Solche Szenarien besitzt z. B. aus dem Beginn des 19. Jhs. das Mannheimer Theaterarchiv (vgl. F. Walter *Archiv u. Bibl. d. Großh. Hof- u. Nationalth. i. Mannheim* II [1899] S. 237). Grundrisse von Aufführungen besitzen wir, wenn man das auch als Szenare bezeichnen will, schon aus der Zeit der mal. Marktspiele, z. B. in Donaueschingen oder Luzern. H. Knudsen.

Szene s. Auftritt.

T

Tagelied. § 1. Mit einem Namen des MA. bezeichnen wir als T. eine besondere Abart des Minnesangs, die sich durch ihre Motive, ihren Bau und bestimmte Formen des Ausdrucks kennzeichnet. Das allgemeine Thema der Trennung zweier Liebenden nach zärtlichem Zusammensein hat hier Züge angenommen, die nicht unmittelbar aus der Wirklichkeit entnommen und in ihrer Vereinigung einmal irgendwo als Kunstform entstanden sind. Immer ist irgendwie der Wächter auf dem Turm oder auf der Zinne beteiligt. Sein Gesang oder sein Hornruf meldet den Liebenden das Nahen des Tages und der Scheidestunde. Manchmal bleibt es bei dieser Situation, wo zwischen ihm und den beiden weiter keine Beziehung besteht. In der Überzahl dieser Gedichte ist er aber näher mit dem Schicksal des Paares verbunden. Wir hören die Worte seines Sanges, der meistens das Ganze einleitet. Ob er nun für sich in den Morgen hinaussingt oder sich an das Paar — gewöhnlich nur an die Frau — wendet: er ist ihr Warner, er ist der Vertraute ihres heimlichen Glücks, er hütet die Ehre der Frau. Gelegentlich hat er ihr den Ritter heimlich zugeführt. Die Ankündigung des Morgens veranlaßt die Klage der Frau, die dann gewöhnlich den Ritter weckt, der mit Klage oder Liebesbeteuerung ihr antwortet und Urlaub von ihr nimmt. Vor dem Scheiden aber geben sie sich noch einmal den zärtlichsten Liebkosungen hin. Diese Gedichte, die immer mehrstrophig sind, werden durch die Reden der Beteiligten zum größten Teil ausgefüllt. Doch mischt sich, sehr verschieden allerdings, Erzählendes mit hinein: eine kurze Einführung mit lebhafter Schilderung des erwachenden Morgens, Andeutung der

wechselnden Sprecher und dann vor allem als Hauptstück die Schilderung der letzten Zärtlichkeit. In der Verwendung einzelner Motive und Wendungen zeigen sich, bei aller Mannigfaltigkeit der Behandlung, sehr viel Wiederholungen. Den Tag meldet der Sang des Wächters, oder der Sang berichtet, wie der Morgenstern aufgeht, die Tageshelle anbricht, seltener, wie die Vögel ihren Morgengesang beginnen. Der Wächter mahnt die Frau, sie soll den Ritter wecken (*wach úfritter!*). Neben dem *tagen* und *wecken* erklingt immer wieder das *scheiden*. Selten ist in den deutschen Tageliedern der Refrain, auch bei solchen Dichtern, die ihn sonst brauchen. Neben dem *dô tagetex* bei Morungen (MF. 143, 22) ist der mit der Rede von Wächter und Frau wechselnde Kehrreim *wecke in, frouwe* und *sláf, geselle* (Hohenberg HMS. 134 a) zu nennen.

§ 2. In jenem Liede Morungen, das in eigener Weise das Thema als Wechsel behandelt, und den vier T. von Wolframs, zu denen sich noch die Abwandlung des Motivs im 4. Gedichte (Lachmann 5, 34) gesellt, haben wir die ersten Beispiele der Gattung, welche offenbar durch prov. Vorbilder angeregt sind. Die Entstehung des prov. T. ist noch nicht befriedigend aufgeklärt. Irgendwo ist einmal eine die verbotene Liebe darstellende lyrische Dichtung mit einer Sitte, den Morgen durch den Wächter auf dem Turm verkünden zu lassen, sei es durch Hornruf oder durch Gesang oder sonst einen herkömmlichen Ruf, verbunden worden. Der prov. Refrain mit seiner Wiederholung des Wortes *alba* erinnert mehr an einen solchen Ruf als an ein Lied, garnicht an einen Hornruf. Man könnte daher an den

Muezzin denken, der vom Minarett her die Gebetstunden ruft, wenn sonst irgendeine verknüpfende Andeutung vorhanden wäre. Das Gedicht bei Kremer *Culturgegeschichte des Orients* I 145, auf das Burdach (BSB. 1918 S. 1026) weist, hat keine bestimmten Bezüge zum prov. oder dt. T. Wie dem auch sei, für die Deutschen war es eine gegebene Form, und sie nahmen sie mit besonderer Vorliebe auf. Hier konnten sie sich einerseits in gefühlvoller Darstellung des Scheidens und Meidens ergehen, anderseits aber ihrer Sinnlichkeit, die die Zucht des Minnesangs sonst einschränkte, in herzhafter Ausmalung verliebten Geschehens genügen. Schon früh ist ein Name da: *tagewise* (Wolfram 6, 11; Neidhart 220, 33), *tageliet* (Walther 88, 35; 90, 10), zunächst das Lied des Wächters und dann die Gattung bezeichnend. In bunten, wechselnden Beispielen können wir dann das T. von Wolfram und Morungen bis zu Hadlaub und weiterhin bis zu Oswald von Wolkenstein verfolgen. Auch die freche Parodie fehlt nicht, die anstatt des Ritters und der Frau den Knecht und die Dirne auf dem Stroh vorführt (Steinmar bei Bartsch, Schweizer Minnesänger S. 179 Nr. 8). Nur ein Gedicht nimmt eine Ausnahmestellung ein, nach Stil und Versform viel älter als Wolfram, das vielbesprochene *Slâfest du, friedel ziere?* (MF. 39, 18). Man kann sagen, es sei von höfischen Anschauungen zwar berührt, aber habe nichts vom roman. T. (Paul PBB. II [1876] S. 466); es ist tatsächlich etwas ganz anderes als die andern provenzalisch bestimmten Lieder, auch ohne die Abwesenheit des Wächters, und es wirkt ganz anders. Aber man kann dagegen auf den Bau des Gedichtes hinweisen, das dieselbe Gedankenfolge aufweist, in derselben Verteilung auf drei Strophen wie in manchen Tageliedern, und deshalb ein fremdes Vorbild (oder eine dt. Nachahmung eines solchen) annehmen, das mit einer großen Unbefangenheit verdeutscht worden wäre. Zur Eindeutschung würde auch das Vöglein in der Linde gehören, das die Frau von der Kammer aus hört.

§ 3. Das epische Element bewegt sich innerhalb gewisser Grenzen; die Möglichkeit, es weiter zu entwickeln, hat das spätere Volkslied ergriffen. So erweiterte sich das höfische T. zu längeren episch-lyrischen Gedichten, von denen uns die Liedersammlung der Klara Hätzlerin eine Reihe von Beispielen bietet. Ein älteres Beispiel steht schon in den Minnesingerhandschriften A u. C unter dem Namen Günther von dem Forste, also nicht älter als der Anfang des 14. Jhs. Es scheint aber einen andern Verfasser zu haben als die ihm dort vorausgehenden Lieder. Zum Minnesang gehört es nicht mehr.

Auch einfachere lyrische Formen des T. blieben bekannt. Aus ihnen ist die letzte Entwicklung des T.s hervorgegangen, die Übersetzung ins Kirchliche, die sog. geistliche Kontrafaktur.

W. de Gruyter *Das dt. Tagelied* 1887; dazu G. Roethe AfdA. XVI (1890) S. 75 ff. G. Schlaeger *Studien über das Tagelied* 1895. *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, hg. v. Haltaus 1840. Nr. 1—27.

G. Rosenhagen.

Takt.

§ 1. Allgemeines. — § 2. Überblick über die Entwicklung des T.s und des T.begriffs. — § 3. Die Anschauungen Fr. Sarans (T., Rhythmus, System der Abstandszeiten im Vers). — § 4. Der T.begriff A. Heuslers. — § 5. Der T.begriff von E. Sievers.

§ 1. Allgemeines. „T.“ gehörte in der dt. Verswissenschaft (und auch in der allgemeinen Rhythmuslehre) zu jenen Begriffen, die bei den Hauptvertretern der Forschung grundverschiedenen Inhalt und Umfang haben. Die unbestimmte, fast immer zu weite Verwendung des Begriffs und seine Übertragung aus der Musikwissenschaft in die Verslehre ist zu einem großen Teil schuld an der verhängnisvollen Wirrnis, die heute in der dt. Verswissenschaft herrscht.

T. ist zunächst eine Grundeigenschaft orchestrisch-rhythmischer Musik und zwar nur dieser Art der gesamten Musik. Der Begriff T. muß daher von hier aus verstanden werden. In der allgemeinen Musiklehre hat denn auch der Begriff eine feste Bedeutung, soweit sich die Mu-

sikwissenschaftler wenigstens seiner mit Bewußtsein bedienen. Leider ist dies selbst in der musikwissenschaftlichen Literatur nicht immer der Fall. Auch hier wird nämlich T. oft mit einer sehr unklaren und unbestimmten begrifflichen Begrenzung verwendet und sogar mit Rhythmus und Metrum verwechselt. Freilich hat sich der Begriff T. in der Musiklehre im Laufe der Zeit und mit der fortschreitenden Einsicht in das Wesen des T.es und des Rhythmus (siehe den Art. *Rhythmus*) mannigfach gewandelt. So hat z. B. noch immer hier und da die alte falsche Ansicht Platz, T.e seien die rhythmischen Teile einer Komposition; der T.strich sei gleichbedeutend mit der Gruppengrenze rhythmischer Stücke; ein Musikwerk „bestehe“ rhythmisch aus T.en. Daneben wird auch noch immer gelegentlich die gleichfalls falsche Ansicht geäußert, T. bedeute in der Musik die Gleichheit der Hebungsabstände, d. h. die Abstände von rhythmischer Hebung zu Hebung seien einander zeitlich gleich.

Diese falschen Anschauungen vom Wesen des T.es wurden nun noch in die Verslehre auf den gesprochenen Vers übertragen, bei dem ganz andere Verhältnisse obwalten. Dafür waren in der Hauptsache zwei Gründe maßgebend: Erstens empfand man deutlich, daß sich ein Vers gliedere; die Art der Gliederung selbst aber beobachtete man nicht scharf genug und sah als rhythmische Glieder des Verses die Versstücke von Hebung zu Hebung an, die man den musikalischen 'T.en' gleichsetzte. Zweitens fühlte man, daß im Verse oft eine von der Prosa abweichende Regelung der „Quantitäts“verhältnisse in der Richtung auf Gleichheit der Hebungsabstände stattfinde, und behauptete nun daraufhin, daß die Abstände von Hebung zu Hebung im Verse wirklich grundsätzlich gleich seien.

Auf diese Weise kam man dazu, den Vers nach „T.en“ zu bestimmen und sprach von Vier-, Sechs-, Drei-, Fünft-ern usw.

Schließlich gelangte man sogar dahin, den „T.“ als das unterscheidende Merkmal zwischen Poesie und Prosa anzusehen,

wie das A. Heusler und E. Sievers (jeder allerdings in völlig anderm Sinne) jetzt tun. Die Klärung des Begriffs T., der in der Verslehre eine so tiefgreifende verhängnisvolle Rolle spielt, verdankt die Verswissenschaft erst den zahlreichen Arbeiten Fr. Sarans, im besonderen den betreffenden Abschnitten seiner '*Dt. Verslehre*' und der Untersuchungen über den '*Rhythmus des französischen Verses*' (s. u.).

§ 2. Überblick über die Entwicklung des T.es und des T.begriffs. T. (*tactus* „Berührung“) bedeutet eigentlich das Aufschlagen des Fußes oder eines Stockes zum Zweck der Leitung eines Musikstücks. Dabei kommt es zunächst nur auf den Schall des Aufschlagens, auf den Schlagsschall an. Die Bewegungen des Niederschlagens und des Aufschlagens selbst (die Schlagzeiten) spielen zunächst keine Rolle.

Später kommt es dann nicht mehr auf den Berührungsschall an: man dirigiert lautlos. Jetzt werden auch die Schlagmomente von Bedeutung, d. h. die Augenblicke, in denen die Schlagbewegung endet und dann umkehrt. Die Schlagmomente halten gleichen Abstand; damit werden gleiche Schlagzeiten gegeben. „Dieser *tactus* der alten Musik war nur ein Orientierungsmittel für die Sänger. Schwere und leichte T.teile teilte er nicht ab.“ (Schünemann a. a. O. S. 40.)

Im MA. bis in das 16. Jh. hinein wird T. durch die Mensuralmusik ein absolutes Zeitmaß, ein Tempomaß (*integer valor notarum*). In der Ausführung war nun *tactus* ein regelmäßiges Auf- (und Nieder)schlagen zur Orientierung für die Sänger. Man unterschied drei solcher T.arten: den großen T. (*tactus maior*), den kleinen T. (*tactus minor*) und den proportionierten T. (*tactus proportionatus*). Taktiereinheit war die Semibrevis (◻). Der T. ist in dieser Zeit ein Orientierungszeichen für den zeitlichen Ablauf, das für alle Stimmen gleichmäßig gültig war, das die Notenwerte und damit das Untereinander der Stimmen ordnete. Er ist keine Abteilung in schwere und leichte T.teile, sondern eine Ordnung

der Werte der einzelnen Noten ohne jedes primäre Gefühl für Gruppentaktbildungen. (K. G. Fellerer a. a. O., dessen Anschauungen allerdings von A. Schering a. a. O. nicht geteilt werden.) Im 16. Jh. war der T.stock weitverbreitet, wie sich aus Bildern, Miniaturen und zeitgenössischen musiktheoretischen Werken ergibt. Das Taktieren geschah lautlos ohne Aufschlagen oder Aufklopfen. Der T.schläger dieser Zeit gab nur das Tempo an, aber keine metrische Schwereabstufung. Er führte auch keine Seitenbewegungen aus, sondern schlug gleichmäßig auf und nieder wie ein Metronom. Die Schwerebewegung der metrischen Hebung/Senkung gab der Sprachstoff an die Hand, der sein rhythmisches System über den Taktierzeiten erbaute und unabhängig davon bald auf diese, bald auf jene Stelle des *tactus* sein Gewicht legte. T.striche gab es noch nicht. Wohl aber finden sich in der Instrumental- (Orgel-, Klavier- und Lauten-)musik des 14. Jhs. schon Punkte, eine Andeutung der späteren T.striche. Dieses Eintragen von T.strichen bedeutet aber nichts weiter als ein mechanisches Abteilen nach *tempora*, Zweitaktern, und dient zunächst nur zur Erleichterung des Notenlesens. So bleibt es auch noch bis in den Beginn des 17. Jhs.

Eine Änderung des T.begriffs erfolgt mit dem stärkeren Vordringen der Instrumentalmusik, soweit diese aus Marsch- und Tanzrhythmen sich entwickelte, also *orchestrisch-rhythmischen* Charakters war. Die Rhythmik der orchestrischen Instrumentalmusik unterschied sich von der akzentuell bestimmten Rhythmik der an den Text gebundenen Vokalrhythmik. Außerdem machte die selbständige Führung der einzelnen Instrumentenstimmen eine andere Art des *tactus* = Dirigiervorgangs notwendig. Man nimmt in die bisher rein zeitlich gebrauchten *tactus* im Anschluß an den orchestrischen Rhythmus Schwerpunkte hinein. Seit dem Ende des 16. Jhs. wird an die Stelle des metronomischen T.schlagens eine andere Dirigierweise verlangt. Der *tactus* soll den regelmäßigen

Wechsel von betonten und unbetonten, besser: schweren und leichteren T.teilen nebst deren zeitlicher Gleichheit festlegen.

Dieser *tactus* der Instrumentalmusik, der einen ganz anderen Sinn hat als der der Mensuralmusik, beeinflusst seit der zweiten Hälfte des 16. Jhs. auch die Vokalmusik und setzt sich in der Renaissancezeit überall durch. Er gestaltet zugleich das rhythmische Wesen der Musik um in der Richtung auf das orchestrisch-rhythmische. Eine Scheidung zwischen akzent-rhythmisch freier Sologesangsliteratur und orchestrisch-taktischer Instrumentalmusik läßt sich nicht mehr verfolgen. Die Chorstimmen werden jetzt auch orchestrisch-taktisch notiert. Sie werden mit T.strichen versehen. T.schwerpunkt und sprachlicher Schwerpunkt fallen nach bestimmtem Grundsatz mehr oder weniger zusammen. Ein fester, absoluter Zeitwert des Semibreven- oder Breventaktes besteht für diese Zeit nicht mehr.

Auch in der T.lehre spiegelt sich diese Umgestaltung der Rhythmik wider. Zeichen, Vorschriften und Regeln über die Dauer der Noten werden hinfällig, sobald ein durch T.strich abgegrenzter T. aufgestellt war, der die Einteilung der Noten regelte. Die verwickelten Proportionslehren der Alten verschwinden denn auch im 17. Jh. aus Theorie und Praxis. Die Notenwerte werden in zwei Unterabteilungen geteilt: Brevis = zwei Semibrevis; Semibrevis = zwei Minimen usf. Unser modernes Notenbild ist damit erreicht.

An die Stelle der drei T.arten der Mensuralmusik, die lediglich das Verhältnis der Notendauer zum T.schlag regelten, treten die fest begrenzten zwei- und dreiteiligen Haupttakte mit ihren Unterteilungen, d. h. Schwerpunktsysteme, die gleiche Schlagzeiten enthalten. Sie umfassen nun innerhalb der T.striche eine Reihe von Notenwerten, deren Zahl, Schwere und Dauer durch vorgezeichnete Angaben, wie $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ usw. geregelt wird. Diese T.metrik ist bis in die Neuzeit geblieben. Eine Zeitlang herrschte in der Musik die Gleichheit der Takte, d. h. ein

Musikstück behielt durch seinen ganzen Verlauf hindurch den gleichen T. bei. Durch R. Wagner, Debussy, Scriabine u. a. ist hier eine gründliche Wandlung eingetreten. Das hängt mit einem Wandel der Rhythmusart zusammen, die sich von der mehr orchestrischen zu anderer, z. B. mehr akzentueller oder melischer wendet.

Mit der Umgestaltung der rhythmischen Form und mit der Einbeziehung der Schwereabstufung in den T. war auch der *tactus* als Dirigiervorgang viel verwickelter geworden. Jetzt erhalten auch die Auf- und Niederbewegungen ihre besonderen Bedeutungen nach der Schwere. Sie verdeutlichen eine Zählperiode von Hebungswerten, die aus der Schallform heraustreten sollen: der Takt wird die Verbindung von 2—4 der Schwere nach typisch abgestuften Schlagmomenten nebst den dazugehörigen gleichen Schlagzeiten. Besonders in der französ. Oper ist die Rhythmik so vielgestaltig, daß man die Schlagfiguren noch mit Seitenbewegungen und Brechungen der einzelnen Schläge ausführen muß. Durch die Verbindung zu Gruppen kommen die Schwereunterschiede in die T.bewegung (ῥέσις Niederschlag, ἄρσις Aufschlag). Die wichtigsten Gruppierungen sind: schwer-leicht, schwer-leicht-leicht, haupt-schwer-leicht-nebenschwer-leicht.

So ist also der T. nicht entfernt das genaue Abbild des rhythmischen Aufbaus eines Musikwerks, sondern nur ein Verständigungsmittel, das durch die immer komplizierter werdende Art der Musik bedingt war. Es ergibt sich das auch aus der Tatsache, daß selbst im 18. Jh. in Solostücken der T.strich noch nicht üblich ist und daß er auch in den Stimmen fehlt, während er zu den Partituren benutzt wurde. Leopold Mozarts 'Violinschule' von 1787 definiert mit Recht den T. folgendermaßen: „Die T.striche bedeuten, daß also die zwischen zwei Linien stehenden Noten und Pausen allezeit soviel unter sich betragen müssen, als der am Anfang des Stücks angezeigte T. fordert.“ In der Vorstellung der Musiker wurde aber Takt immer mehr und

mehr rhythmischer Bestandteil der Komposition, obwohl bedeutende Musiker sich schon früh dagegen aussprachen. J. J. Rousseau erkennt in seinem '*Dictionnaire de Musique*' (1725), daß der T.strich keine musikalische Grenze sei. Joh. Phil. Kirnberger und Joh. Abr. Peter Schulz bei Sulzer unterscheiden die musikalische Phrase von Takt und beklagen das Zerreißen der musikalischen Phrase durch den T.strich, „wie wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Komma machen wollte“.

Andererseits kommt in der Musikforschung in Anlehnung an die T.striche die Ansicht auf, T. sei nichts als der Abstand zwischen den zwei Thesen.

Da man nämlich den T. in einen Wert zusammenziehen konnte (♩ ♪ ♫ = ○), so glaubte man, der T. sei kein System, sondern die Zeitstrecke zwischen den T.streichen, die Zeit zwischen ῥέσις und ἄρσις. Der Musiktheoretiker Lobe, dessen 'Katechismus der Musik' noch immer viel benutzt wird, hat zur Verbreitung dieser falschen Anschauung besonders beigetragen. Für ihn ist die Zeitstrecke zwischen den T.streichen das Wesentliche. Er definiert den T. „als die Einteilung der Töne in kleine, gleiche Teilgrenzen“. Diese Ansicht gilt noch heute. Sie vergißt, daß es beim T.e nicht auf die T.dauer, sondern auf die in der T.bezeichnung angegebene Zählzeit, ihre Wiederholung und Gruppierung durch Schwerpunkte ($3 \times \frac{1}{4}$, $12 \times \frac{1}{8}$ u. a.) ankommt.

Eine dritte irrümliche Anschauung glaubt noch heute, daß die These des T.es, der Niederschlag, immer mit einer rhythmischen Hebung zusammenfalle, die Arsis, der Aufschlag, immer mit einer rhythmischen Senkung. Daß auch diese Ansicht, ebenso wie die Lobesche, falsch ist, hat Fr. Saran erwiesen. Die Verteilung der rhythmischen Akzente auf Haupt- und Niederschlag ist u. a. auch vom Tempo abhängig. Bei sehr langsamem Tempo fallen die T.thesen oft auf rhythmische Senkungen und die Arsen auf Unterteile von Senkungen. Die Begriffspaare These und Arsis einerseits, rhythmische Hebung und rhythmische Sen-

kung andererseits sind strengstens voneinander zu scheiden; sie haben nichts miteinander zu tun.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

Der Begriff T. bedeutet in der Musikforschung:

1. Schlagt.:

- a) Schlagmoment + Zeit.
- b) Verbindung von 2—4 der Schwere nach abgestuften Schlagmomenten + immer gleichen Schlagzeiten.

Die Form des Schlagt.es ist gerade oder ungerade, einfach oder zusammengesetzt (Haupt- und Nebenthesis; die Schlagfigur kann gebrochen sein).

2. Zählt.:

Verbindung von abgestuften Zählmomenten und Zählzeiten.

3. Schreibt.:

- a) Stück zwischen zwei T.strichen.
- b) idealer Raum zwischen zwei T.strichen, ausgefüllt mit abstrakten Notenwerten nach Angabe der T.vorzeichnung.

4. Allgemein:

System von verschiedenen schweren Momenten nebst zugehörigen gleichen Zeiten.

Bei den Bedeutungen 1—3 hat sich unberechtigt der Nebensinn eingeschlichen, T. sei die Dauer eines Schlagt.es (von θέσις zu θέσις) oder einer Zählgruppe oder eines Schreibt.es.

K. Schroeder *Katechismus des Dirigierens und Taktierens* 1882. G. Schünemann *Geschichte des Dirigierens* 1913. Fr. Saran *Der Rhythmus des französischen Verses* 1904. Ders. *Dt. Verslehre* (Takt). F. Rosenthal *Probleme der musikalischen Metrik*, ZfMusikwissenschaft VIII (1925/26), S. 262—288. — H. Riemann *Musiklexikon* s. v. T., T.strich, T.vorzeichnung; Dirigieren; Metrik. K. G. Fellerer *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jhs.* 1928. A. Schering *Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik*, ZfMusikwissenschaft XI (1928/29), S. 212—221. Dazu ZfMusikwissenschaft XI (1928/29), S. 314—319.

§ 3. Die Anschauungen Fr. Sarans. T. und Rhythmus. System der Abstandszeiten im Vers. a) Takt und Rhythmus. 1. In Fortführung der Forschungen Lus-

sys, Westphals, Riemanns hat Fr. Saran gezeigt, daß die „T.e.“ nicht die realen Teile einer Komposition sind. So fallen z. B. in dem Liede: „*Ich hatt' einen Kameraden*“ die Grenzen der rhythmischen Glieder und der T.e niemals zusammen und in vielen andern Liedern bestehen die gleichen Verhältnisse. Der T. hat eben mit der einzelrhythmischen Gruppenbildung eines Liedes gar nichts zu tun. Die „Abstände von Hebung zu Hebung“, die A. Heusler ganz gegen den Sinn des Worts „T.“ nennt (siehe § 4), sind auch im Verse nicht, wie er meint, die rhythmischen Bestandteile. Ein Vers baut sich auf aus Gliedern, Bündeln, Reihen, nicht aus „T.en“. Die rhythmischen Glied- und Bundgrenzen sind durchaus eigengesetzlich bestimmt. Sie können wohl gelegentlich mit den sogenannten „T.grenzen“ eines Verses zusammenfallen, die vor jeder Hebung von einigen Theoretikern angesetzt werden; meist ist das aber gerade nicht der Fall.

2. Fr. Saran hat des weiteren gezeigt, daß die Thesen des musikalischen T.es durchaus nicht grundsätzlich mit den rhythmischen Hebungen, die Arsen mit den Senkungen zusammenfallen. Das mehr oder weniger häufige Zusammenfallen von rhythmischen Hebungen mit T.thesen und von rhythmischen Senkungen mit T.arsen ist abhängig von der Art des Rhythmus und dem Tempo der Komposition. Bei dem Liede „*Ein Jäger aus Kurpfalz*“ z. B. umfaßt die T.thesis eine rhythmische Hebung und Senkung; in andern sehr langsam gehenden Kompositionen entfällt auf die rhythmische Senkung eine Thesis. Bei schneller Marschmusik ($\frac{2}{4}$ -Takt) fällt die rhythmische Nebenhebung in die Arsis.

In manchen Kompositionen fallen die rhythmischen Hebungen mit den guten T.teilen zusammen, wenn das Tempo nicht zu schnell ist. Es kommt eben ganz darauf an, ob die T.zeit Hebung und Senkung (z. B. *Jäger von Kurpfalz*) oder nur die Hebung umfaßt (z. B. *Ich hatt' einen Kameraden*). Der T. ist abhängig vom Tempo; der Rhythmus bleibt auch bei verändertem Tempo. Bei mittlerem Tem-

po (Metronom 70—120) fällt im allgemeinen die Arsis auf eine Senkung; bei schnellem Tempo bildet die Arsis Hebung + Senkung; bei langsamem Tempo bildet die Arsis einen Spaltwert der Senkung.

3. Fr. Saran hat gezeigt, daß die Auffassung falsch ist, T. sei der Zeitraum zwischen zwei T.strichen, und da Thesis = rhythmische Hebung gesetzt wurde, der Zeitraum zwischen zwei rhythmischen Hebungen. Einmal ist der T. ein System von Schwerewerten und gleichen Zeiten. Auf dieses System von Schwerewerten und auf die immer gleichbleibende Schlagzeit, d. h. die Zeit des einzelnen Schalles kommt es an, nicht auf die Dauer des ganzen T.es. Sodann ist es falsch, wie bereits ausgeführt wurde, T.thesis der rhythmischen Hebung gleichzusetzen. T.thesis und rhythmische Hebung, T.arsis und rhythmische Senkung kann nicht scharf genug unterschieden werden.

T. ist nach Fr. Saran demnach „eine kontinuierlich durchlaufende Folge periodisch in gleichen Abständen wiederkehrender Schweremomente“. Diese Zählperiode schließt sich an den „Schwerpunktsgürtel“ einer Komposition an.

Denn aus dem rhythmischen Schwerpunktsgürtel werden die hervortretenden Schwerpunkte, die gleichweit voneinander abstehen, herausgehoben und systematisch periodisch verbunden. Die Art und Weise, wie diese Schwerpunkte herausgehoben werden, wird durch das Tempo bestimmt. Grund ist das subjektive Bedürfnis, die Schwerpunkte im Abstände einer zur Maßzeit genommenen Reihe herauszuheben. Die Möglichkeit dazu bietet die mehr oder weniger stark orchestrische Art des Rhythmus. Rein sprachlicher (Rezitativ) oder melischer (Melismen) Rhythmus in der Musik ermöglichen den Takt nicht. So ist der T. etwas jedenfalls zu einem Teile Subjektives, während der Rhythmus durchaus objektiv begründet ist. T. ist auch nur da möglich, wo eine durchlaufende Reihe von sich aufdrängenden Schwerpunkten in gleichen Abständen vorhanden ist. Das ist nur in der orchestrischen Rhythmik der Fall (s. d. Art. *Rhythmus*).

In die Verslehre ist nun der an sich schon mißgedeutete T.begriff einmal dadurch gekommen, daß die falsche Anschauung, T.e seien die realen Bestandteile einer Komposition, auf den Vers übertragen wurde: aus dem falschen Lobeschen T.begriff folgerte man, die Abstände von rhythmischer Hebung zu Hebung im Vers seien „T.e“; diese T.e wurden als die realen Teile, als die rhythmischen Glieder des Verses, angesehen; zweitens wurde behauptet, die Abstände von Hebung zu Hebung im Verse zeigten gleiche oder wenigstens relativ gleiche Dauer, wie das auch falscherweise als wesentlich für den musikalischen T. angesehen wurde. So wurde ein zweimal falsch gedeuteter T.begriff mit doppelter falscher Begründung fälschlich auf den Vers übertragen.

Auch hier haben die Untersuchungen Fr. Sarans die tatsächlich bestehenden Verhältnisse aufgedeckt.

b) Das System der Abstandszeiten im Vers. Der Grund dafür, daß diese falsche T.lehre auf den dt. Vers übertragen wurde, lag in der deutlichen Empfindung, daß die „Quantitäten“ auch im dt. Verse geregelt seien und von den „Quantitäten“ (s. den Art. *Quantität*) der Prosa abwichen; man beobachtete aber die Regelung der Quantitätsverhältnisse im dt. Verse doch nur recht ungenau, hielt die Abstände von Hebung zu Hebung im Verse für zeitlich grundsätzlich gleich und bezeichnete diese Zeitstrecke mit dem Namen T.

Aus der antiken Metrik übernahm man Anschauungen wie die, Hebung zu Senkung verhalte sich wie 2:1, und sprach von dreizeitigen T.en. (— und —) und vierzeitigen T.en. (—, —, —, —). Im Sinne der antiken Metrik glaubte man, daß die Zeiten der „T.e“ durchaus geregelt, die „T.e“ selbst von gleicher Dauer seien. Wo man durch Beobachtung empfand, daß die tatsächlichen Verhältnisse diesen Spekulationen nicht entsprachen, glaubte man einen Unterschied zwischen idealem und realem, intentionellem und okkasionellem Rhythmus machen und so das Prinzip der „T.gleichheit“ retten zu können.

Fr. Saran hat nachdrücklich gezeigt, daß diese Anschauungen falsch sind und daß es für den zeitlichen akustischen Eindruck des Verses und für die Eigenschaft, die man fälschlich als „T.“ bezeichnet, vor allem auf die Abstandszeiten ankomme (s. den Art. *Quantität*). Die Abstandszeiten zerfallen in die Hebungsabstände und die Zwischenzeiten. Die Hebungsabstände reichen vom Schwerpunkt des Kammes einer Hebungssilbe bis zum Kammsschwerpunkt der nächsten Hebungssilbe.

Die Abstandszeiten greifen über die Silben und die Wortgrenzen der Rede hinweg. Die Zwischenzeiten gehen von dem Schwerpunkt der Hebungssilbe bis zu dem der nächst schweren Senkung, von dieser bis zur folgenden Hebung.

Für den Eindruck des Verses und dessen, was man fälschlich als T. bezeichnet, ist die Regelung dieser Abstandszeiten besonders wichtig. Die an sich in der Prosa möglichen Abstandszeiten erfahren nämlich durch den Vers als Wirkung des in ihm nachlebenden orchestrischen Rhythmus eine Auswahl; die akzentuelle Zeitgliederung der Sprache wird durch den Vers in den Abstandszeiten (ebenso wie auch in den Schwerewerten) stilisiert.

Die Abstände der Hebungen können im Verse mehr oder weniger gleichmäßig sein. Sind die Hebungsabstände verhältnismäßig gleich, so sind die Verse „gleichmäßig klopfbar“ (G. B ü n t e a. a. O.). Die Klopfbarkeit kann über die rhythmischen Einschnitte der Lanken, Kehren und Absätze fortlaufen. In diesem Falle sind Pausen an diesen Stellen wesentlich orchestrisch-rhythmische Pausen. Im anderen Falle handelt es sich um tote Pausen, oder wenn eine rhetorische Wirkung von ihnen ausgeht, um metrisch-rhetorische Pausen. Mit T. in dem Sinne, wie der Begriff durch die Musiklehre festliegt, hat die Klopfbarkeit nichts zu tun. Die Klopfbarkeit ist auch rein objektiv begründet, während der T. zu einem guten Teil subjektiv begründet ist.

Auch das Verhältnis der Abstandszeiten von Hebung und Senkung kann geregelt sein. Bewahrt es bei alternieren-

dem Gang des Verses ungefähr das Maßverhältnis 1:1, so spricht man von spondeischem Gang (s. den Art. *Spondeus*); herrscht das Maßverhältnis von etwa 1:2 oder 2:1, so spricht man von iambischem oder trochäischem Gang (s. die Art. *Iambus* und *Trochäus*). Das System der Abstandszeiten ist für den Eindruck des Verses ebenso maßgebend wie das System der Schwerewerte und die systematisch ordnende Zusammenfassung der Glieder. Es ist aber von diesen beiden Systemen verschieden und muß daher bei der Beschreibung eines Verses gesondert behandelt werden.

Fr. Saran *Der Rhythmus des französischen Verses* 1904. Ders. *Dt. Versl.* Ders. *Die Quantitätsregeln der Griechen und Römer*, Streitberg-Festgabe (1924), S. 299—325. G. B ü n t e *Zur Verskunst der dt. Strophe* (Saran's Bausteine zur Geschichte der dt. Literatur Bd. XXII) 1928.

§ 4. Der T.begriff A. Heuslers. A. Heusler versteht unter T. in unzulänglicher Verwendung dieses sachlich festumgrenzten Begriffs „die geordneten Zeitspannen von Iktus zu Iktus. Wir begrenzen die T.e so, daß sie mit dem Iktus beginnen:

die / sterne | die be / gehrt man / nicht.
Damit folgen wir unserer musikalischen Notenschrift“.

Diese angeblichen T.e, die „Gleichheit der Zeitspannen von Iktus zu Iktus“, sind für A. Heusler „das Hörbare“ im Sinne der Gliederung. Für ihn zerlegt sich der Vers in T.e.

„Diese Zeitmessung im Rhythmus“, „diese Gleichheit der Zeitspannen“, der T. im Heuslerschen Sinne ist relativ. Heusler rechnet nur mit Zeitverhältnissen: „Wir versteifen uns nicht darauf, daß diese Teilung in Achtel und Sechzehntel rechnerisch genau zu nehmen sei.“ Der T. ist also gewissermaßen das Ideal, dem die Realität nur nahe kommt (siehe die Ausführungen über idealen und realen Rhythmus in § 3).

Durch diese wiederkehrenden, angeblich gleichen Zeitspannen von Iktus zu Iktus soll sich nach A. Heusler der metrische „geordnete“ Rhythmus vom „un-

geordneten“ unterscheiden. Der „T.“ ist auch das Merkmal des vershaften Rhythmus. „Taktmäßige Gliederung ist das einzige Merkmal, welches die Poesie eindeutig von der Prosa abhebt.“

Der T. ist bei A. Heusler nicht die kleinste Zeiteinheit: er zerfällt in „T.eile“. Für den Vers kommt A. Heusler mit vier T.geschlechtern ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{2}$) aus. Guter T.eil ist das iktustragende gehobene Glied, schlechte T.eile sind die Senkungen. Der Vierviertelt. hat zwei „gute“ T.eile: eine Haupthebung auf der ersten, eine Nebenhebung auf der dritten Mora („Zeiteil“). Der Aufbau bei A. Heusler ist also Mora, T., Vers.

Der Unterschied in den Anschauungen Fr. Sarans und A. Heuslers ist demnach von der größten Bedeutung für die Gesamtaufassung vom dt. Vers und für seine Erforschung und Beschreibung im einzelnen. Saran geht von der tatsächlichen rhythmischen Gliederung des Verses aus. Er hat durch zahlreiche musikmetrische Analysen das Wesen des T.es begrifflich klargelegt, den T.begriff scharf vom Rhythmusbegriff geschieden und die tatsächlichen Quantitätsverhältnisse im dt. Verse an vielen Beispielen erforscht. A. Heusler überträgt einen schon in der Musiklehre unzulänglichen T.begriff auf die sprachlichen Verhältnisse des Verses.

A. Heusler *Dt. Versgeschichte*. Bd. I (1925), § 33—36.

§ 5. Der T.begriff von E. Sievers. Wieder wesentlich verschieden von dem T.begriff Fr. Sarans und von dem A. Heuslers ist der T.begriff bei E. Sievers, obwohl ihn A. Heusler als beweiskräftig für seine Anschauungen heranzieht. Für E. Sievers ist T. in erster Linie eine Bewegungsempfindung. Neben den Personal- und Signalkurven (s. den Art. *Schallanalyse*) kennt Sievers T.kurven, später genauer T.füllkurven genannt, die nach Form und Zahl im Grunde keiner Beschränkung unterliegen. Sie sind ihm Symbole für die dynamisch-melodische Abstufung des Klanges, also nicht bloß dessen allein, was man schlechthin sonst unter „T.“ versteht.

Der T. an sich ruht nach den Worten von E. Sievers auf einer nach streng mathematischen Proportionen erfolgenden Zeitaufteilung (*mathematischer T.*), die ihrerseits nicht an irgendwelche Tätigkeit des Menschen gebunden ist; sie kann auch durch ein Instrument, z. B. ein Metronom, vorgenommen werden; sie wird nur vom Menschen zu gewissen Zwecken mitbenutzt bzw. nachgeahmt. Die innere Bewegung des Rhythmus dagegen kommt immer nur durch einen besonderen psychischen Akt zustande. T. und Rhythmus sind also ihrer letzten Quelle nach durchaus voneinander geschieden, und wo sie miteinander verbunden scheinen, treten sie demgemäß nach Sievers als zwei Antagonisten auf, deren Ansprüche jeweils durch einen Kompromiß zum Austrag gebracht werden müssen, wenn im Ausführenden nicht psychische resp. physiologische Hemmungen entstehen sollen. (Die Art des Ausgleichs kann im einzelnen verschieden sein; im allgemeinen dürfte aber das Rhythmische als Oberinstanz zu bezeichnen sein, der sich das Taktische in sachgemäßer Konkurrenz unterzuordnen hat.)

In der Musik wie in der Poesie sind beide Instanzen stets nebeneinander vertreten. Die Prosarede hat dagegen nur Rhythmus, keinen T.; ein T.schlagen ist bei ihr also unmöglich, wenn man nicht ihre natürlichen Proportionen vollkommen verzerren will. Das Fehlen oder Vorhandensein des T.es im Sieversschen Sinne scheidet also Poesie und Prosa.

E. Sievers unterscheidet drei Grundformen des „physiologischen“ T.es, d. h. eines für seine experimentellen Untersuchungen umgebildeten strengeren mathematischen T.es:

1. Der gleichschlägige T., Symbol ||; (Niederschlag oder Aufschlag + Niederschlag) mit verschiedenen Unterformen.

2. Der kreuzschlägige T., Symbol ×; (schräg liegender Niederschlag von rechts oben nach links unten, und ein damit sich kreuzender von links oben nach rechts unten) mit verschiedenen Abweichungen und Unterformen.

3. Der eckschlägige T. (Symbol Δ); Schlagfigur meist rechts unten in der Richtung nach oben beginnend).

Variationen der Sieversschen Schlagfiguren ergeben sich für jede einzelne T. art durch die Griffart und das Gelenk, von dem aus der T. geschlagen wird.

In der Musik sind diese T. füllkurven eindeutig an die auch numerisch definierten und differenzierten T. arten gebunden, die wir durch die üblichen T. vorzeichnungen voneinander zu scheiden pflegen.

In der Dichtung besitzt jeder einzelne Sprechvertext nach E. Sievers nur eine einzelne ihm adäquate T. schlagsart bzw. T. füllkurve, d. h. eine Art des Kurvenschlagens, die es gestattet, den begleiteten Text sinngemäß und zugleich ohne innere Hemmungen vorzutragen. Die T. schlagsart ist für Sievers ein Mittel, die „inneren taktischen Strukturen“ aller Arten von Versen genauer festzustellen, als es die üblichen metrischen Schemata erlauben (s. den Art. *Sagvers*).

Dabei gibt es für jede T. art 16 melodische Unterarten: Die Stimmführung kann normal- oder umlegstimmig, steig- oder falltonig, grad, bogend, kreisend oder schleifend sein.

Dasselbe Metrum, z. B. der Hexameter, kann in verschiedenen T. arten gehen. In Goethe erreicht die Verschiedenheit der T. füllung nach Sievers ihren Höhepunkt, während die dt. Dichtung der letzten Jahre zu wesentlich starrerem und einfacheren Formen der T. füllung zurückgekehrt ist.

T. bei E. Sievers ist also etwas völlig Verschiedenes von dem, was Fr. Saran und was A. Heusler darunter begreift.

Die verwirrten Verhältnisse in der dt. Verswissenschaft werden sich erst ändern, wenn sich die Überzeugung durchsetzt, daß nur mit fest umgrenzten und sachlich begründeten Begriffen gearbeitet werden darf.

E. Sievers *Ziele und Wege der Schallanalyse* (Germ. Bibl. Abt. II, Bd. 14) 1924. Auch in: *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft*. Festschrift für W. Streitberg S. 65 bis III. Ders. *Metrische Studien IV*. Abh.

der Sächs. Gesellschaft der Wiss. Bd. XXXV (1918—1919), bes. § 159 ff. P. Habermann.

Tanzlied s. Nachtrag.

Taschenbuch s. *Musen Almanach*

Tautologie von gr. $\tau\omicron\ \alpha\upsilon\tau\omicron\ \lambda\epsilon\gamma\epsilon\iota\nu$ = dasselbe sagen. T. ist stets vorhanden, wenn ein Wortinhalt derart in einem andern bereits enthalten ist, daß er als überflüssig empfunden wird. Wiederholungen also, die bekräftigend und steigend (Kumulation, Variation, Parallelismus u. a.) in der Sprache des Kultus und Rechts der meisten Völker begegnen, gehören zur T. im engeren Sinn erst dann, wenn sie außerhalb der alten Feierlichkeit in einen profanen Zusammenhang gebracht werden. So empfindet man heute Sprachreste barocken Kurialstils des 16./17. Jhs. wie *sintemal und alldieweil, einzig und allein, voll und ganz*, in noch stärkerem Maße Zusammenstellungen wie *einander gegenseitig, bereits schon* als tautologisch. Holbergs Lustspiel 'Die Wochenstube' gibt II, 7 und 8 ein ergötzliches Beispiel von dem Übergreifen des feierlichen Kanzleistils in die Alltagssprache. Umgekehrt empfinden wir aber auch Zusammenstellungen der Volkspoesie wie *weißer Schimmel, hoher Himmel, rote Rose* nicht mehr als Anschauungsverstärkung; wir lehnen das erste als T. ganz ab, lassen das zweite auch in gehobener Sprache kaum noch zu und können das dritte nur als charakterisierend gegenüber gelben oder weißen Rosen noch gelten lassen. Auch die alte Doppelverneinung (*niemals kein* u. a.) wird, wo sie mundartlich noch begegnet, von Außenstehenden oft falsch aufgefaßt: sei's als Aufheben der Verneinung, sei's als T.

Wackernagel *Poetik, Rhetorik und Stilistik* 1888² S. 453 f., 547 ff. Zu enge Auffassung bei Meyer *Stilistik* § 52.

P. Beyer.

Tendenzdichtung.

§ 1. Begriffsbestimmung. — § 2. Geschichte.

§ 1. T. hat als Hauptzweck nicht künstlerische Wirkung, sondern die Werbung für philosophische, religiöse, sittliche, so-

ziale oder politische Ansichten. Sie bringt die Lehre aufdringlich, allzu deutlich vor. Sie will Gegner bekehren und die Anhänger der eigenen Meinung bestärken. Es ist also lehrhafte Dichtung. Doch wird unter T. nicht mitverstanden die Wissen vermittelnde Dichtung der älteren Zeit, die ihre Absicht offen eingesteht und nicht hinter einer Einkleidung verbirgt: also das wissenschaftliche, sittliche, religiöse, philosophische Lehrgedicht (z. B. Hartmanns 'Rede vom Glauben', Rothes 'Von des Rates Zucht', Hallers 'Über Vernunft, Aberglauben und Unglauben'). Mit der T. berührt sich im Ziel die satirische Dichtung (s. d.); aber diese macht aus der Tendenz keinen Hohl, übertreibt, verzerrt offenkundig, geht bis zum Grotesken, während T., auch wenn sie zwischen durch predigt, den Schein reiner Kunst aufrechterhalten möchte. Sie kleidet sich daher vorwiegend in das Gewand der ersten Erzählung und des ersten Dramas. Ein Kennzeichen ist also Verstellung, Verbergen der Lehre hinter der Einkleidung in Handlung, wenn auch dieser Kunstgriff vom Kenner leicht durchschaut wird; die Tendenz rechnet oft mit einer ziemlich urteilslosen Leserschaft. Die die lehrhafte Absicht offen eingestehende Fabel und alle Gesinnungslyrik sollte man nicht zur T. rechnen; es würden also nicht hierher gehören: die geistliche, auch die bekenntnismäßig gebundene und die nationale Lyrik. Parteipolitische Lyrik wird allerdings zumeist zur Tendenzlyrik gerechnet (Herwegh, Freiligrath). R. M. Meyer ordnet sogar die Lyrik der Befreiungskriege unter „Tendenz“ ein.

Mit dem Begriff T. verbindet sich zumeist der Vorwurf künstlerischer Minderwertigkeit. Da „Kunstwert“ ein schwankender Begriff ist, so ist auch T. nicht fest abgrenzbar. Wer die allgemeine Meinung vertritt, entgeht der Gefahr, für tendenzhaft erklärt zu werden. Man ist außerdem leicht geneigt, im Verfechter entgegengesetzter Meinung einen Tendenzschriftsteller zu erblicken, während man einen ähnlich arbeitenden Verfechter der eigenen Idee als reinen Künstler zu betrachten gewillt ist. Verherrlichung von Wahr-

haftigkeit, Reinheit, des stillen Glücks der Zurückgezogenheit u. dgl. wird nicht als tendenzhaft angesehen, auch wenn die Mittel plump sind und der Kunstwert gering ist. Auch tiefsinnige, geheime und exklusive Lehren schützen anscheinend vor dem Vorwurf der Tendenzkunst. Der Streit um die großen Gegensätze im Tageskampfe gehört vor allem ins Gebiet der Tendenz. Reine Lehrromane, philosophische oder pädagogische, scheiden hingegen aus, wenn auch die Grenze schwer zu ziehen ist.

Es ist jedoch nicht so, daß Tendenz nur bei Dichtern vierten bis sechsten Grades sich fände. Es gibt Zeiten, wo auch die Vordergrunddichter Tendenzkunst bieten und verteidigen: Sturm und Drang, Junges Deutschland, Ausdruckskunst. In den letzten 150 Jahren wechseln Zeiten des reinen Kunststandpunktes mit Zeiten der bewußten und unverhüllten Tendenz ab. Die Zeiten, wo die T. im Vordergrund steht, sinken in der Achtung der Folgezeiten meist schnell, schon weil die Tagesmeinungen der Tendenz schnell überholt werden. Eine weitere Eigentümlichkeit der Tendenz ist die, daß die Führung der Handlung sich der Lehre anpaßt, daß es den Vertretern der Ansicht des Dichters gut, den Gegnern am Schluß schlecht ergeht. Doch genügt dies Kennzeichen der äußerlichen poetischen Gerechtigkeit nicht zur Entscheidung der Frage, ob ein Werk T. sei. Auch in Goethes 'Iphigenie' ist die Handlung so geführt, daß am Schluß Wahrheit und Menschlichkeit siegen. Und so ist es noch in vielen guten Dichtungen, wenn die Dichter nicht vorziehen, die Vertreter ihrer Meinung tragisch enden zu lassen. Es muß also noch ein weiteres Kennzeichen hinzukommen: Die Gegner der Meinung des Dichters werden als Bösewichte hingestellt. Goethe aber stellt Pylades, den Vertreter von List und Gewalt, durchaus als edlen Menschen dar. Eher wäre Lessings 'Nathan' als Tendenzkunst anzusprechen. Patriarch und Klosterbruder sollen dem Leser zuwider sein, Nathan und Saladin hingegen ihm gefallen. Immerhin ist der Patriarch bloß ein Fanatiker, nicht auch ein Lasterbold.

Die ausgeprägteste T. zeichnet die Vertreter ihrer Meinung als Engel, die der Gegenseite als moralische Scheusale, als Bösewichte, Teufel. 'Kabale und Liebe' enthüllt sich als tendenzhaft durch die Gestalten von Präsident, Wurm und Kalb. Kalb ist ein Trottel, fast ein Idiot; der Präsident ist nicht nur Vertreter der strengen Standessonderung und Verächter des Bürgertums, sondern auch ein Mörder, Stellenschleicher, Gesinnungslump, der seinen Sohn mit der Mätresse des Fürsten verkuppeln will, damit sie gleichzeitig seinem Sohn und dem Fürsten gehöre. In 'Don Carlos' zeigt sich der Fortschritt über die Tendenz hinaus. König Philipp ist zwar Vertreter des bekämpften Absolutismus, aber er ist ein Mann, der für seine Ansichten gewichtige Gründe vorzubringen hat und die Tragik des Absolutismus durch sein Geschick erfahren muß. Wo die Gegenseite mit Milde behandelt wird, wo die Meinung der Gegner zwar mißbilligt, aber doch als ernster Widerlegung würdig vorgetragen wird, ist noch nicht Gebiet der T. Anders im 'Tell'. Hier ist die Schlechtigkeit der Gegner übergroß; kein Versuch, ihrem Standpunkt gerecht zu werden. Aber die allgemein anerkannte national-freiheitliche Gesinnung rettet das Stück vor dem Vorwurf der Tendenz. Auch die Jugenderzählung alten Stils hat enge Berührung mit der T.; was sie unterscheidet, ist das allgemein Menschliche und allgemein anerkannt Bürgerlich-Christliche der dargebotenen Ethik.

§ 2. Die Geschichte der T. kann nur angedeutet werden. Soweit die Vordergrundichtung T. ist, berichtet jede Literaturgeschichte darüber. Die T. der literarischen Niederungen hat wenig Beachtung gefunden. Sie ist umfangreich und die Ausbeute vergilt dem Forscher die Mühe nicht. In der Dichtungsgeschichte der älteren Zeit wird der Begriff T. kaum angewandt. Die Streitfragen der Frühzeit liegen uns so ferne, daß selbst tendenzhafteste Parteinahme uns kaum noch stößt. Sonst wären als tendenzhaft wohl anzusprechen die Legendendramen der Hroswith und vor allem das 'Rolandslied'.

Walters Sprüche gegen den Papst würden heute von der Gegenseite für tendenzhaft erklärt werden. Im allgemeinen dient in der älteren Zeit die Satire der Bekämpfung weltanschaulicher Gegner. Das gilt auch für die Reformationszeit. Halbwegs gehören zur T. gewisse biblische Dramen, die die biblischen Erzählungen in reformatorischem Sinne umdeuten: etwa Behandlungen der Hochzeit zu Kana im Sinne des Preises der Ehe, des Verlorenen Sohnes als Vertreter des ohne Werkheiligkeit das Heil erlangenden Menschen usw. Offenkundig gehören hingegen die reformatorischen Prosagespräche (Huttens 'Gesprächsbüchlein') zur T. Auch die gesamte Jesuitendichtung (s. d.) gehört mehr oder weniger in diesen Rahmen. Die eigentliche erste Blütezeit der T. ist aber die Aufklärung; das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden war ein Lieblingswunsch dieser Weltanschauung. Die moralische Erzählung ist bewußt lehrhaft, wegen ihrer vorwiegend allgemein menschlichen Belehrung aber nur selten tendenzhaft. Gottscheds Vorschrift, man solle erst den Lehrsatz wählen und dann die Handlung danach bauen, hat die T. stets befolgt. Indessen ist das Drama der Gottschedsrichtung nicht T. Erst die spätere Aufklärung bringt den theologiefindlichen philosophischen Roman (Wielands späte Romane); Wielands 'Musarion' hingegen ist mehr Lehrgedicht in erzählender Form. Die Unsitte, lange Lehrgespräche in die Romane einzufügen, nähert überhaupt den damaligen Roman der T. Doch gibt es Lehrgespräche über neutrale Gebiete wie bildende Kunst oder Musik (bei Heinse), die mit T. nichts zu tun haben. Auch die Staatsromane Hallers und Wielands werden besser der reinen Lehrdichtung zugewiesen.

Ausgesprochene T. findet sich im Sturm und Drang; und zwar politische und soziale T. vor allem, ihre Form ist in erster Linie das Drama ('Die Pfändung', 'Besuch um Mitternacht', beide von Leisewitz; Schillers 'Räuber' mit dem Scheusal Franz; über 'Kabale und Liebe' s. o.). Humanität, Klassik und Romantik lehnen die T. ab. An Lehrgesprächen fehlt es

allerdings nicht in den romantischen Romanen und Novellen. (Mit der Überdeutlichkeit der 'Hermannsschlacht' kommt Kleist nahe an die T. heran.) Die Alltag und Gegenwart fliehenden, rein ästhetischen Strömungen werden durch das Junge Deutschland abgelöst. Die Jungdeutschen wollen die Mitwelt im Sinne politischer und persönlicher Freiheit bewußt beeinflussen. Sie behandeln politische Tages- und Parteifragen. Sie haben sich der Zeit und dem Zeitgeist verschrieben, während die Romantik die Zeit haßte. Über die jungdeutsche T.lyrik siehe den Art. *Politische Dichtung*! Das hohe Drama der Jungdeutschen ist mit auf die Gegenwart bezüglichen Sentenzen gespickt; man spricht unverhohlen zum Fenster hinaus. Man behandelt etwa Nero und meint Ludwig I. von Bayern (Gutzkow). Der Zeitroman, der meist T.roman ist, blüht. Der Frauenemanzipationsroman als T.roman wird seit 1838 von der Gräfin Hahn-Hahn gepflegt, nach dem Vorbild der George Sand. Dem sozialen Roman hatte Sue 1842 und 1844 zwei große Vorbilder gegeben. Als Beispiel für soziale T.romane diene Schönbachs 'So lebt das Volk' (1848) und Willkomm's 'Weiße Sklaven' (1845). Blutrünstige Schilderungen des Elends, schauerliche Verbrechen von Hochgestellten und Geistlichen sind in solchen Romanen häufig. Gutzkow mit seinen beiden großen Romanen gibt später Vorbilder für den Zeitroman. Spielhagen setzt Gutzkow fort; sein Zeitroman wird öfter zum Schlüsselroman. „In politischen Streitgesprächen verteidigen Liberale, Anarchisten und Kommunisten ihre Ansichten; bei Festen und Begräbnissen wird liberale Gesinnung verkündet. Junker und Geistliche machen sich lächerlich. Die liberalen Lieblinge glänzen.“ Der unübertreffliche liberale Held ist mit allen Vorzügen des Körpers und des Geistes ausgestattet, ist Kavalier so gut wie ein Altadeliger; alle Herzen, auch die der adeligen Damen, fliegen ihm zu (Stein in den 'Problematischen Naturen'; Kapitän Schmidt; Edwin in Heyse's 'Kindern der Welt'). Besonders zahlreich ist der kirchengegnerische oder der Denk-

und Forschungsfreiheit fordernde Roman vertreten: Auerbachs 'Spinoza' (1837); und neben Gutzkows 'Zauberer von Rom' gibt es vor allem viele Jesuitenromane, die Kurz (IV, 679) aufzählt (z. B. Willkomm: 'Die Nachtmahlsbrüder in Rom' (1847); Tiedemann: 'Ein Jesuit' (1854); Krüger: 'Ein Jesuit und sein Zögling' (1864); ein Drama dieser Art z. B. 'Der Jesuit' von Erdt). Die deutsch-katholische Bewegung erzeugt Romane von glühendem Haß gegen Rom (Luise Otto 'Römisch oder Deutsch?'). Strenggläubige Engherzigkeit wollen vor allem die Romane gegen den Pietismus treffen: Wartenburg: 'Eine vornehme Frau' (1869²); Eduard Keller: 'Werner oder das Opfer des Pietismus' (1849); F. Friedrich: 'Die Orthodoxen' (1857) usw. Auf dieser Entwicklungslinie liegt dem Inhalt nach auch Anzengrubers 'Der Pfarrer von Kirchfeld', das von den Gegnern als T. angesprochen wird. Die Konservativen und die Gläubigen bleiben die Antwort nicht schuldig: v. Keudell: 'Politiker' (1849); Luise Aston: 'Revolution und Contrerevolution' (1849). Die Antwort auf die Jesuitenromane besorgt die katholische Seite: Bischoff und die Gräfin Hahn-Hahn. Die Hahn-Hahn, die sich 1850 zum katholischen Glauben bekehrte, läßt seitdem ihre katholischen T.romane ausgehen, die auf katholischer Seite großen Anklang finden: 'Maria Regina' von 1850 erlebte 1898 die sechste Auflage; ihre katholischen Romane wurden noch 1902 ff. gesammelt und neu herausgegeben. Noch mehr Aufsehen, auch in katholischen Kreisen ganz Europas, machte der Pfarrer Bischoff, der sich als Schriftsteller Konrad von Bonlanden nannte: 'Eine Brautfahrt' (1857) und 'Franz von Sickingen' stellen die Reformation als Revolution dar und stempeln ihre Vertreter, wie Luther, Hutten und Sickingen, zu sittlichen Ungeheuern; 'Die Aufgeklärten' (1864) machen Friedrich den Großen „zu einer Art Räuberhauptmann“. Andere Romane wenden sich gegen die moderne Naturwissenschaft, gegen den Liberalismus ('Die Freidenker', 'Schwarz und Rot'). 'Kreuz und Kelle' kämpft gegen das

Freimaurertum. Erzählungen, in denen die Freimaurer als Mörder und Verbrecher hingestellt wurden, die an Abtrünnigen und Verrätern sich grausam rächen, waren eine Zeitlang im katholischen Lager beliebt. Der Kulturkampf gab der katholischen T., begreiflicherweise neuen Ansporn. Unter den konservativ-protestantischen Tendenzdichtern ragt der spätere J. Gotthelf hervor. Ist er ein großer Künstler, so ist er es gegen seinen Willen. Sein Hauptzweck ist die Vernichtung der Gegner. Er spricht selbst durch den Mund seiner Personen; seinen Lieblingen stehen grelle Kontrastfiguren gegenüber; die Gottesleugner verarmen, die Konservativen und Gläubigen werden durch reiche Heiraten belohnt (R. M. Meyer *Die deutsche Literatur des 19. Jhs.* I 66 ff.). Die Bekehrung des Helden ist gerne der Schlußeffekt der gläubigen T. Ob man die Romane der Theologieprofessoren de Wette, Planck, Theremin (s. Kurz III 516 f.), deren einige von R. M. Meyer als T. bezeichnet werden, nicht bloß als religiöse Lehrromane nehmen soll, kann ich nicht entscheiden, da sie mir nicht erreichbar waren.

Gegen die T. macht sich nun allmählich Widerstand geltend. Schon Heine, der die Tendenz durch Satire künstlerisch zu machen verstand, hatte im 'Atta Troll' das Tendenzbärenum seiner Gesinnungsgenossen verspottet. Hebbels „Tragödie der gleichen Berechtigung“ läßt sich geradezu aus dem Gegensatz gegen die T. erklären: Die Vertreter beider weltanschaulichen Parteien haben recht. Gegen das bürgerliche Trauerspiel, das den Adel brandmarkt, wendet sich Hebbel, wenn er sein bürgerliches Trauerspiel ohne Standesgegensatz konstruiert. G. Keller will das Tendenzhafte seines Landsmanns Gotthelf durch leis ironische Behandlung auch der vorbildlichen Helden vermeiden. Ueberhaupt erweist sich der um 1855 blühende Humor als ein Mittel gegen die T. Formkünstler wie die Münchner und K. F. Meyer fliehen mit Gegenwart und Alltag zugleich die T.; Geibel erklärt, daß der Dichter auf einer höheren Warte als der der Partei stehe. Der Überdruß an

Tendenz und Gedanklichkeit bringt Storm zur Verpönung von allem Gedanklichen, selbst in der Lyrik. Auch für die Jugenderzählung verwirft er jede Belehrung, jede Rücksicht auf den jugendlichen Leserkreis. Und noch in der Objektivitätsforderung des Holz-Hauptmannschen Naturalismus ist eine Spitze gegen die T. zu erkennen.

Trotzdem lebt die T. gerade in der Zeit des Naturalismus erneut auf. Die Losung „Gegenwart, wirkliches Leben“ wird von manchem als Freibrief für T. aufgefaßt; demokratisch und sozialistisch gerichtete Naturen hängen vermöge ihrer fortschrittlichen Gesinnung auch der damals neuesten Dichtungsrichtung, dem Naturalismus, an. Daß demgegenüber auch streng artistische Neigungen im Naturalismus vorhanden sind, wurde bereits erwähnt. G. Hauptmann hat sich wohl von der Einseitigkeit ferngehalten, außer in 'Vor Sonnenaufgang'; 'Die Weber' werden zu meist nicht als T. angesehen. Die politisch angreifende Strömung im Naturalismus ist sozusagen eine Fortsetzung der Jungdeutschen. Die halb- oder ganzsozialistische Lyrik von Dichtern wie Henckell und Holz (im 'Buch der Zeit') hat Zusammenhang mit Herwegh und Freiligrath. Tendenzdrama und -roman werden durch die kleineren Götter vertreten: Hans Land ('Der neue Gott'), Kretzer ('Meister Timpe', 'Gesicht Christi'), Sudermann ('Die Ehre'), und vor allem durch den Frauenroman (Gabriele Reuter). Die Figur des Raisonneurs (Graf Trast in der 'Ehre') wird aus dem französischen Thesenstück (Dumas d. J.) übernommen. Die Nietzscheanhänger, die Symbolisten und Neuromantiker sind der Tagespolitik feindlich und darum auch Tendenzgegner. In der Ausdruckskunst hingegen gibt es eine Strömung, etwa die Hälfte der Erzeugung umfassend, die so unumwunden wie noch niemals vorher politischen Kampf, Tendenz und Wirkung auf das öffentliche Leben fordert. Kommunistisch-bolschewistische Dichter wollen Agitatoren, Propheten und Volksredner sein. Drama wird Leitartikel. Toller ('Hoppla, wir leben!') mag als Beispiel

für unverblümete kommunistische Partei-agitation dienen. Pinthus, Rubiner, Pfemfert, Hiller haben theoretisch die T. vertreten; Mittelpunkt dieser Art Dichtung ist die Zeitschrift 'Aktion'. H. Mann gibt in Romanen wie 'Der Untertan', 'Der Kopf', 'Die Armen', Sternheim in seinen Dramen T. Die „Neue Sachlichkeit“ schließlich wendet sich von der T. ab. Die Staatsumwälzung von 1918 hat zum ersten Male seit langer Zeit die konservativ-nationalistischen Kreise in die Opposition gedrängt. Nun findet sich auch bei ihnen unverblümete T. Besonders die Judenfeindschaft äußert sich mit unerhörter Schärfe, die den Kunstcharakter völlig aufhebt: Dinters 'Die Sünde wider das Blut'.

Literatur dürftig. Was R. M. Meyer in der *Dt. Literatur des 19. Jhs.* I^o 50—71 bringt, ist nicht alles T.; dasselbe gilt vom Stichwort T. im alphabetischen Verzeichnis. J. Wiegand *Geschichte der dt. Dichtung* 1928² Stichwort T. ist durch diesen Artikel überholt. J. Wiegand.

Terzine ist eine Strophenform, die aus dem Italienischen stammt. Sie besteht hier aus drei Elfsilbern; die beiden äußeren Verse reimen weiblich. Sind mehrere solcher Strophen vorhanden, so reimt stets der erste und dritte Vers jeder folgenden Strophe mit dem zweiten der vorhergehenden. Alle Reime sind weiblich. Der letzte Vers eines Gedichtes aus T.n ist ein überschüssiger Vers, der mit dem zweiten Vers der letzten Strophe reimt: a b a b c b c d c . . . x y x y z y z.

Für den Schluß jeder Strophe haben die Theoretiker immer einen Sinnesabschluß verlangt.

Die Eigenart der T. besteht also darin, daß Strophen durch den Sinn abgegrenzt sind, aber durch den Reim miteinander verbunden werden, dabei über sich hinausweisen und somit immer weiter drängen.

Die Herkunft der T.n im Italienischen wird verschieden erklärt. Nach der allgemeineren Ansicht sollen die T.n aus Streitgedichten entstanden sein, bei denen die Antwort an den mittleren Vers anknüpfte, den der Gegner ungereimt gelassen hatte. Nach anderer Meinung sind

die T.n eine Sonderform der prov.-italienischen Serventese („Dienstlied“), worunter Tendenz- oder Lehrgedichte, Gedichte moralischer, religiöser, politischer, satirischer oder persönlicher Art, die Liebeshuldigung ausgenommen, und bei den Italienern des 13. und 14. Jhs. vorzugsweise erzählende Zeitgedichte verstanden werden. Kunstmäßig verwendete die T. zuerst Dante in der '*Divina commedia*'. Er gilt manchen überhaupt als Schöpfer dieser Strophenform.

Im Dt. ist die T. nur in den Zeiten der Romantik besonders gepflegt worden. Zuerst kommt sie wohl bei Paul Schede am Ende des 16. Jhs. vor. Noch im 17. Jh. ist sie verhältnismäßig selten. Opitz verwendet sie gelegentlich. Goethe und Schiller liebten die T. nicht.

Die T. gefiel Goethe nicht, weil „sie keine Ruhe hat und man wegen der fortschreitenden Reime nirgends schließen kann“ (Brief an Schiller vom 21. Febr. 1798). Er wurde aber durch A. W. Schlegels Verwendung dieser Strophenform und durch Streckfuß' Dante-Übersetzung darauf hingelenkt, sie zu versuchen, und verwendete sie in dem Gedichte 'Bei Betrachtung von Schillers Schädel' (1826) und im Monologe Fausts bei Beginn des zweiten Teils.

Die Romantiker gebrauchten die T. besonders bei Übersetzungen, so W. Schlegel bei der von Dantes 'Göttlicher Komödie', aber auch in ihrer eigenen Lyrik und im Drama. Im Unterschied von der italienischen Urform lassen sie klingende und stumpfe Reime wechseln. Die Verse sind meist Fünfheber von iambischem Gang. Verwendet haben T.n besonders W. Schlegel, Fr. Schlegel, Tieck, Chamisso, Rückert, Platen, Herwegh, in neuerer Zeit besonders H. v. Hofmannsthal.

T.n (besser aber Terzette) nennt man auch die beiden schließenden Strophen-teile des Sonetts (s. den Art. *Sonett*).

Minor Metr. S. 472—474, 535. H. Schuchardt *Ritornell und T.* 1875. Fr. Raßmann *Südliche Spiele im Garten der Poesie* 1812. P. Habermann.

Tetralogie s. *Trilogie*.

Tetrameter. T. bezeichnet in der antiken Metrik einen aus vier „Metren“ bestehenden Vers, insbesondere den aus vier Doppelfüßen (Dipodien im antiken Sinne) gebildeten trochäischen, iambischen oder anapästischen T. Da unter diesen Versarten der trochäische T. weit- aus am häufigsten war, so versteht man unter T. ohne nähere Kennzeichnung im allgemeinen den trochäischen T.

In der Antike ist der trochäische (katalektische) T. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—}$ neben dem iambischen Trimeter der Hauptvers des Dramas. Im Griechischen verwenden den Vers zuerst Archilochos und Solon in der Lyrik. Die ältere attische Komödie gebraucht ihn besonders in den Parodoi und in der Parabase, die mittlere und neuere Komödie im Dialog. In der ältesten Tragödie ist der trochäische T. der Vers des Dialogs, so auch noch in Aischylos' 'Persern'. In der Tragödie wurde er dann vom iambischen Trimeter abgelöst.

Bei den Römern hieß der trochäische T. in der akatalektischen Form Oktōnar, in der katalektischen Form Septenar. Der Septenar besonders war in der Poesie der Kaiserzeit sehr beliebt. Er wird hier mit Ersatz des Trochäus durch einen Spondeus in den geraden, aber auch in den ungeraden Füßen und mit Auflösungen sehr frei behandelt.

Im Dt. hat die Bezeichnung T. allenfalls für Übersetzungen antiker Verse eine geringe Berechtigung. Auch im Dt. versteht man unter T. im allgemeinen den trochäischen T. Der trochäische T. war schon im 17. Jh. beliebt (Logau, Gryphius, Opitz) mit weiblichem und katalektisch mit männlichem Reim. Den reimlosen trochäischen T. bildeten nach W. Schlegel im 'Ion', Goethe im Helena-akt des 'Faust', Platen in seinen Komödien. Gereimt haben den Vers verwendet Platen ('Grab im Busento'), Rückert in den Ghaselen, W. Müller ('Griechenlieder'), A. Grün, Dingelstedt, Prutz, Freiligrath u. a.

Gelegentlich kommt in der Antike und in dt. Übersetzungen auch der sogenannte kleine trochäische T. $\text{—} \text{—} \text{—}$ $\text{—} \text{—} \text{—}$ $\text{—} \text{—} \text{—}$ $\text{—} \text{—} \text{—}$

vor. W. Schlegel hat sich in seinem 'Alarcos' bemüht, den Vers nachzubilden.

Minor Metr. S. 227—230. Fr. Kauffmann Dt. Metrik S. 189—192.

P. Habermann.

Textbuch. Mit dem Erscheinen der Oper (s. d.) im Anfang des 17. Jhs. wurde es nötig, den Zuhörern die gesungenen Worte, die mitunter unverständlich bleiben, durch das Textbuch zugänglich zu machen. Bei der sog. Spieloper druckte man das Textbuch für das Publikum ohne die Sprechstellen. Ein Textbuch andererseits für einen Komponisten stellt ganz bestimmte Anforderungen. Während Mozart auch künstlerisch ganz unbedeutende Textbücher zugrunde legte, schuf R. Wagner für seine Musikdramen den Text selbst, freilich nicht ohne die überlieferten Opernnotwendigkeiten zu beachten. Als erster hat R. Strauß einen dichterischen Text (Wildes 'Salome') komponiert, ohne das Dichterwort für die Musik umzugestalten.

E. Lert Mozart auf dem Theater⁴ 1921.

H. Knudsen.

Theater. Das Theater ist der Gesamtkomplex der Einrichtungen, durch die das Werk des Dichters, eine Schöpfung der Wortkunst, umgewandelt wird in eine lebendige Wiedergabe durch den menschlichen Körper, in ein Werk der Raumkunst, der Soziologie. Dazu gehört das Haus, dessen Gestaltung mancherlei Wandlungen durchgemacht hat (vgl. d. Art. Theaterbau), die Bühne, die Schauspielkunst (s. d.), die Theaterdekoration, die Kostümkunde usw. Das Theater ist zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden in das Geistesleben Deutschlands eingeordnet worden. Solange es sich der Kirche und der Bildung einfügte, also im MA. oder im Schul- und Jesuitentheater, fand es die Billigung und Förderung des Staates und vor allem der Kirche, während die herumziehenden Truppen des 17. u. 18. Jhs. bei der Kirche Anstoß erweckten. Der Staat hat das Theater in seinen fördernden Schutz erst sehr spät genommen, mußte es tun in dem Augenblick, als durch die Revolution die Hoftheater verschwanden. Das

Theater in seiner Bedeutung für die Gesellschaft hat besonderes Zutrauen erfahren im 18. Jh., als man ein Nationaltheater schaffen wollte und es als „moralische Anstalt“ ansah. Immer wesentlich ein Vergnügungs- oder Bildungsmittel der oberen Schichten, ist das Theater seit dem Aufkommen der „Volksbühnen“ (s. d.) ein Gut auch der Massen geworden.

H. Knudsen.

Theaterbau. Das Theater des MA. oder das Handwerkertheater brauchte keinen „Theaterbau“: Ausgestaltung des Marktplatzes mit Requisiten, Einbau eines Podiums in erster Linie in den Chorraum einer Kirche u. ähnl. Maßnahmen genühten, um den Schauplatz herzustellen; wie denn überhaupt in diesem Zusammenhange das eigentlich Architektur-Technische des Theaterbaus unberücksichtigt bleibt. Noch das Schultheater oder das Jesuitentheater kamen mit einer allenthalben herstellbaren „Badezellen-Bühne“ oder einer im Saale errichteten Simultanbühne, unter Benutzung der mal. Nebeneinanderreihung der Schauplätze, aus. Ein Theaterbau wurde erst nötig, als der Hof und die Oper größere Anforderungen stellten durch Einbeziehung des Theaters in die Hoffestlichkeiten. Es galt später nicht mehr das mal. Nebeneinander der Schauplätze, sondern deren Aufeinanderfolge, unterstützt durch den (perspektivischen) Schlußprospekt, der die Anwendung des Vorhangs mit sich brachte und notwendig machte (in Italien um 1500). So waren Bühne und Zuschauerraum scharf getrennt. In Deutschland schuf sich noch eine andere Strömung Geltung: das altenglische Theater, von den Englischen Komödianten (s. d.) herübergebracht, aber natürlich kein „Theaterbau“ im architektonischen Sinne, wurde bei den Wandertropen ausgebaut, dann aber durch den Einfluß des Operntheaters verdrängt, bis man im 19. Jh. auf die Shakespeare-Bühne (s. d.) wieder zurückgriff. Das Hoftheater mit seinen Rängen und Logen hatte ebenfalls einen Sinn, solange der Hof von dem gnädigst

Merker-Stammler, Reallexikon III.

zugelassenen Publikum geschieden sein wollte, aber im bürgerlichen Theater war diese Theaterform unnötig und widersinnig. Erst sehr spät erfolgte die Umkehr zu sinnvoller Parallel-Anordnung der Sitzreihen an Stelle der amphitheatralischen Rund-Anordnung, die Einrichtung eines ansteigenden Parketts, dem, als Zugeständnis, über das Parkett ragende Ränge beigegeben wurden, so daß nun von jedem Platze des Theaters aus die Bühne gleichmäßig gut überblickt werden konnte. (Bayreuth, 1876; Littmann: Bau des Charlottenburger Schillertheaters.) Wenn, namentlich in den Provinzstadtheatern, der Theaterbau auf Oper und Schauspiel Rücksicht nehmen mußte, entstanden, der Oper wegen, viel zu große Häuser, die für das intime Schauspiel ein störendes Hemmnis waren. Daher mußte im Theaterbau neben den Opernhäusern ein Schauspielhaus entstehen, so in späterer Zeit (1912) in Stuttgart. In Berlin gliederte Max Reinhardt dem Deutschen Theater 1906 die „Kammerspiele“ an. In Hannover sicherte sich die Stadt neben dem Opernhaus die „Schauburg“. Aus dem Gedanken heraus, große Massen ins Theater zu ziehen, eine Art Volkstheater zu schaffen, und zugleich in der Hoffnung, den Schauspieler aus der Enge der Guckkastenbühne zu befreien und ihm Wirkungsmöglichkeit nach drei Seiten hin zu geben, hat Reinhardt durch Hans Poelzig das „Große Schauspielhaus“ errichten lassen; doch hat sich dieses aus einem Zirkus umgebaute Theater mit 3000 Menschen im Zuschauerraum als künstlerischer Fehlschlag erwiesen. Der Theaterbau ist in seinen Möglichkeiten abhängig von den technischen Bühneneinrichtungen; denn die Wagenbühne erfordert z. B. andere Baubedingungen als etwa die Dresdener Versenkbühne Linnebachs.

M. Hammitzsch *Der moderne Theaterbau. I. Der höfische Theaterbau* 1907.

H. Knudsen.

Theatergeschichte. Die wissenschaftlich betriebene Theatergeschichte macht es sich zur Aufgabe, die früheren Zustände des Theaters zu rekonstruieren

und dann, später, die Abfolge der Ereignisse darzustellen. Diese Wissenschaft ist erst ganz jungen Datums und steckt noch stark in den Anfängen, worüber die ersten dilettantischen Irrwege falsch betriebener Theatergeschichte nicht hinwegtäuschen sollten. Die wissenschaftliche Theatergeschichte hat, als erster Universitätslehrer auf diesem Gebiete, Max Herrmann in Berlin begründet. In den letzten Jahren haben verschiedene deutsche Universitäten theaterwissenschaftliche Institute oder theatergeschichtliche Seminare eingerichtet: Berlin, Frankfurt, Greifswald, Kiel, Köln, München. Die i. J. 1902 in Berlin gegründete „Gesellschaft für Theatergeschichte“ ist, zunächst unwissenschaftlich und dilettantisch begonnen, in letzter Zeit unter neuer Leitung Max Herrmanns ihren eigentlichen Aufgaben zugeführt worden.

M. Herrmann *Forschungen zur dt. Theatergesch. des Mittelalters und der Renaissance* 1914 (für die methodischen Fragen grundlegend). Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts vgl. 'Die Scene' X (1920) S. 130—31. H. Knudsen *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland* 1926. A. Köster *Ziele der Theaterforschung*, Euph. XXIV (1922) S. 485 bis 507. H. Knudsen.

Theaterlexika. Alles über das Theater Wissenswertes in lexikalischer Form zusammenzufassen, ist wiederholt versucht worden, ohne daß bisher eine befriedigende Lösung, wenigstens in den letzten Jahrzehnten, gefunden wäre. Es sind zu nennen: *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Hsg. von K. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. 7 Bde. 1839—42. ² 1896. Der alphabetisch geordnete Inhalt gibt Biographien, Realien und lokale Theatergeschichte. Ohne letztere zu berücksichtigen, ist das mit diesem Lexikon konkurrierende, aber nicht so bekannt gewordene Werk: *Theater-Lexikon. Theoretisch-Praktisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des dt. Theaters*. Hsg. von Ph. G. Düringer und H. Barthels 1839—40. Knappgefaßte und

immer noch sehr brauchbare Artikel, ähnlich wie bei Blum-Herloßsohn-Marggraff enthält: *Dt. Theater-Lexikon. Eine Encyclopädie alles Wissenswerten der Schauspielkunst und Bühnentechnik*. Hsg. v. A. Oppenheim und E. Gettke 1884. Als Nachschlagewerk in theatergeschichtlichen Dingen sehr brauchbar ist: *Fachkatalog der Abteilung für dt. Drama und Theater der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*. Hsg. v. Karl Glossy 1892. Nur Biographien von Theaterleuten enthält: *F. J. von Reden-Esbeck, Dt. Bühnen-Lexikon I*, 1879. (Das gesamte weitere Material befindet sich handschriftlich im Besitz der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin.) Sehr knapp gehalten ist *O. G. Flügel, Biographisches Lexikon der dt. Theater. I. Jahrgang 1892*. — *Speemans Goldenes Buch des Theaters 1902* nennt sich: „Eine Hauskunde für Jedermann“, ist ungleichmäßig brauchbar, für einzelne Artikel aber auch heute noch zum Nachschlagen verwendbar, berücksichtigt auch das Drama und hat viele Abbildungen. *L. Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der dt. Bühnen im 19. Jh. 1902*, ist voller Fehler und wegen seiner Unzuverlässigkeit nahezu unbrauchbar. Die „Sammlung Louis Schneider“ in Berlin (Staatsbibl.) besitzt aus dem Nachlaß des Kriegerats Chr. A. Bertram ein vielfach ergiebiges, handschriftliches biographisches Lexikon in 2 Bänden. — Hierher gehören auch die Bibliographien: *R. F. Arnold, Bibliographie der dt. Bühnen seit 1830*. ² 1909 gibt in alphabetischer Anordnung die lokalen Theatergeschichten aller dt. Städte. Nach den Jahresübersichten von A. L. Jelinek in dem Jahrbuch: *Deutsche Thalia* (1909) und im *Archiv für Theatergeschichte I* (1904) und II (1905) gab P. A. Merbach eine *Bibliographie für Theatergeschichte 1905—10* (Schr. der Gesellschaft für Theatergeschichte XXI) 1913. Für die spätere Zeit sind die 'Jahresberichte für neuere dt. Literaturgeschichte', der 'Euphoriön', das 'Literarische Echo' ('Die Literatur') und das 'Literarische Zentralblatt für Deutschland' heranzuziehen. H. Knudsen.

Theaterrede. In den Zeiten, als die Presse noch unentwickelt war oder an den Theaterereignissen nur wenig Teil nahm, als das öffentliche Reklamewesen noch nicht bestand und der Schauspieler der Gesellschaft noch nicht eingegliedert war wie heute, war es Brauch, das Publikum zur Eröffnung einer Spielzeit, bei deren Schluß, bei einer Benefizvorstellung, bei Geburtstagsfesten u. dgl. Anlässen mit einer Versansprache zu begrüßen. Solche Theaterreden sind in den Theaterzeitschriften wiedergegeben, die Berliner Theatersammlung Louis Schneider besitzt viele Theaterreden und Prologe, die Staatsbibliothek z. B. (Ms. German. 4^o. 747) eine Sammlung aller bei der Kochischen Schauspielergesellschaft gehaltenen Reden 1750—58. Goethe selbst hat es nicht verschmäht, für seine Bühne Begrüßungs- oder Programmworte an das Publikum zu verfassen. Fr. L. Schmidt ('Denkwürdigkeiten' I, S. 75) bedauert, daß im Anfang des 19. Jhs. die Sitte der Theaterreden aufhörte. H. Knudsen.

Theatersammlungen. Ein wirkliches Theatermuseum gibt es bisher nicht, kann es auch schwerlich schon geben, da die Theaterwissenschaft eine noch sehr junge Disziplin ist. Eine der ältesten Theatersammlungen zur Geschichte des Theaters ist die Louis Schneiders in Berlin (Staatsbibliothek), die sich aus einer Bildnisabteilung von etwa 5000 Blättern, zahlreichen Theater- und Szenenbildern, wertvollen Büchern und Handschriften zusammensetzt. Nachdem 1892 in Wien eine (gute) Theaterausstellung veranstaltet und 1910 in Berlin eine (schlechte) gefolgt war, stellte 1919 Prof. G. Pazaurek in Stuttgart sein „Deutsches Theatermuseum“ aus, das dann von Prof. E. Wolff für sein „Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft“ in Kiel erworben wurde. Der Hauptwert der Sammlung liegt in Bildern und Handschriften. Neuerdings ist in dem Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin eine Stelle geschaffen worden, in der Einzelsammlungen konzentriert

sind; einen bedeutenden Teil bildet das Archiv der „Gesellschaft für Theatergeschichte“, der u. a. der Nachlaß Friedrich Haases, vor allem dessen große Bildnisammlung, zugefallen ist. In München ist in letzter Zeit das (ehemals sehr unzulängliche) Clara-Ziegler-Museum bedeutend ausgebaut worden. An Spezialsammlungen fehlt es nicht, z. B. besitzt die Stadtbibliothek in Braunschweig eine einzigartige Sammlung von über 300 Theaterzetteln. Die Privatsammlung Hugo Thimigs in Wien ist an die dortige Nationalbibliothek übergeführt worden, die durch hinzugekommene Erweiterungen nunmehr wohl die größte dt. Theatersammlung besitzt. Eine wissenschaftlich fundierte Sammlung mit Bühnenmodellen besaß Prof. A. Köster in Leipzig, das einzige, wirkliche Vorbild einer Theatersammlung, die jetzt dem Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stiftung) in München einverleibt ist. Eine besondere Sammlung theatergeschichtlicher Bücher besitzt in dem Herm. Uhdeschen Nachlaß die Kieler Universitätsbibliothek.

H. Knudsen *Die Louis Schneidersche Sammlung zur Gesch. d. Theaters*, ZfBtr. VI (1914) S. 46—52. H. Knudsen *Theatersammlungen*, Der Sammler XII (1922) S. 151 bis 154. A. Jericke *Kösters theatergeschichtliche Sammlung*, Die Scene XII (1922), S. 102—108. R. Stolze *Das Kieler Theatermuseum*, Theaterwissensch. Bl. 1925, H. 3. H. Knudsen.

Theatersprache. Die Angehörigen des Theaters haben bestimmte Berufsausdrücke, die von vornherein nur ihnen selbstverständlich sind, von denen aber auch ein großer Teil in allgemeinen Gebrauch gekommen ist. *Schmiere* oder *Meerschweinchen* (= kleines Wandtheater), *Nudelbrett* (= ganz kleine, unvollkommene Bühne), *schwimmen* (= seine Rolle nicht beherrschen), ein Stück *herausbringen* (= es spielen), die Rolle *hinlegen* (= sie mutig und routiniert spielen), der *Mauernweiler* (= viel auf Gastspiel in andern Städten weilender Künstler), *Leute vom Bau* (= Berufsangehörige) — das sind ein paar solcher Ausdrücke der Theatersprache, die eine

wissenschaftliche Untersuchung bisher noch gar nicht erfahren hat. Hiermit im Zusammenhang stehen die Bemühungen der letzten Jahre, die vielen, zumeist französischen, Ausdrücke der Umgangssprache im Theater durch gute dt. Worte zu ersetzen: *Billet*, *Garderobe*, *Saison*, *Abonnement* u. ähnl. sind heute durch *Eintrittskarte*, *Kleiderablage*, *Spielzeit*, *Platzmiete* usw. wiedergegeben. Ein Verdeutschungsbuch des Allgem. Deutschen Sprachvereins hat solche Übertragungen zusammengestellt.

F. Löhle *Theater-Catechismus oder Humoristische Erläuterung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter* o. J. W. Creizenach *Kunstausdrücke der englischen Theatersprache z. Z. Shakespeares*, ShJb. LI (1915) S. 189 f. E. Birschhoff *Wörterbuch der wichtigsten Geheim- und Berufssprachen* o. J. (1916).

H. Knudsen.

Theaterzeitschrift. Erst als, nach englischem Vorbild, in Deutschland Zeitschriften etwas Alltägliches geworden waren, setzte in der 2. Hälfte des 18. Jhs. die Spezialzeitschrift für Theaterfragen ein. Sieht man von den 'Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters', von Lessing und seinem Vetter Christlob Mylius 1750 herausg., ab, so ist Lessings 'Hamburg. Dramaturgie' 1767 die erste und nun auch stark nachwirkende Theaterzeitschrift. Was mit der wachsenden künstlerischen Höhe des Theaters nun an periodischen Unternehmungen erscheint, ist verknüpft mit den Namen Heinr. Aug. Ottok. Reichard in Gotha ('Theaterkalender' 1775—94, 'Theaterjournal f. Deutschland' 1777—84), Chr. Aug. v. Bertram in Berlin ('Lit.- u. Theaterzeitung' 1778—84, 'Ephemeriden der Literatur u. d. Theaters' 1785—87, 'Annalen d. Theaters' 1788—97, 'Theaterzeitung f. Deutschland' 1789), J. Frd. Schink ('Dramaturg. Fragmente' 1781—84, 'Dramaturg. Monate' 1790) und Heinr. Gottl. Schmieder ('Rheinische Musen' 1794—97, 'Journal f. Th. u. a. schöne Künste' 1797—98, 'Neues Journal...' 1799—1800). Es gab im 18. Jh. über 100 Theaterzeitschriften. Im 19. Jh. ist wichtig Iflands 'Almanach

fürs Theater' (1807—09, 1811—12), K. Th. Winklers 'Tagebuch der deutschen Bühnen' (1816—35), der 'Almanach für Freunde der Schauspielkunst', 1837—47 hsg. v. L. Wolff, 1848—59 von A. Heinrich, 1860—61 von Louis Schneider, 1862—83 von Alb. Entsch, 1884—93 von Th. Entsch, der 'Almanach (Jahrbuch) der Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger' 1873 ff., Aug. Sewalds 'Allgem. Theater-Revue' 1835—37, die 'Wiener Theaterzeitung' 1806—60 u. a. m.

In den letzten Jahren sind zahllose Haus-Theaterzeitschriften erschienen, die sich in ihrem Inhalt auf den Spielplan der betreffenden Bühne einstellen und meist von dem Dramaturgen herausgegeben werden ('Blätter des Deutschen Theaters', Berlin; 'Der Zwinger', Dresden). Sie sind vollständig gesammelt in der „Deutschen Bücherei“ zu Leipzig. Eine den allgemeinen Interessen der Theaterkultur und nur ihnen dienende Zeitschrift gibt es kaum; es sei denn 'Die Scene' (1911 ff.), die ursprünglich als Fachblatt für die Interessen der Regisseure und ihre Arbeit gegründet worden war. Neuerdings ist ein Jahrbuch für Drama u. Bühne: 'Das Deutsche Theater' hsg. v. Bourfeind, Cremers, Gentges, Bonn, 1923 mit weiten Zielen hervorgetreten, aber nach dem zweiten Jahrgang wieder eingegangen.

W. Hill *Die deutschen Theaterzeitschr. des 18. Jhs.* 1915. W. Fischer *Die dramaturg. Zeitschriften des 18. Jhs. nach Lessing.* Diss. Heidelberg 1915. R. Bitterling *J. Fr. Schink* (TheatergeschF. 23) 1911.

H. Knudsen.

Theaterzettel. Die frühesten Theaterdarbietungen, also vor allem das Marktspiel des MA., kommen ohne Ankündigungen des Stückes, der Personen, der Darsteller, des Schauplatzes, des Anfanges, der Preise — also alles dessen aus, was der Theaterzettel an Äußerlichkeiten vor Beginn der Aufführung mitzuteilen hat. Die Ausgabe eines Theaterzettels wäre auch schon deswegen illusorisch gewesen, weil die wenigsten Zuschauer des Lesens kundig waren. Da jedoch dem Zuschauer eine Anzahl äußerer Umstände

mitgeteilt werden mußte, so geschah die Vermittelung des Wissens-Notwendigen im Stücke selbst oder durch einen Prolog (s. d.). Im Texte konnten sich die Personen selbst vorstellen („Ich pin heißen ritter Otto“), oder sie konnten durch Anrede oder Aufruf Mitspielender dem Zuschauer bekanntgemacht werden. Ähnlich wurde der Schauplatz vermittelt. Der Prologsprecher (Ausrufer, *Praecursor*, *Praelocutor*, *Proclamator* oder ähnl.) gab den Inhalt des Stückes oder wenigstens den Gegenstand des Spiels an, der ja nur notdürftig vorbereitet zu werden brauchte, da den Zuschauern der (zu allermeist biblische) Stoff vertraut war. Eine Angabe des Verfassers, den wir übrigens in den seltensten Fällen kennen, wurde nicht erwartet; in den Fastnachtspielen, mit Rosenplüt beginnend und bei H. Sachs zum Brauch erhoben, wird in einer Schlußzeile der Verfassername genannt. Die Mitteilung der Darstellernamen wird überhaupt erst im 18. Jh. begonnen: zwischen 1750 und 1760 setzt Abel Seyler die Namen der Schauspieler auf seine Theaterzettel. Während der erste Theaterzettel, der eine Hamburger Passionsaufführung ankündigt, geschrieben ist und offenbar sich auf das Jahr 1466 bezieht, stammt der erste gedruckte Zettel aus dem Jahre 1520 und gibt für die Rostocker Aufführung nicht nur eine kurze Inhaltsangabe des Stückes, sondern sagt auch über den Ort, den Tag und die Stunde der Aufführung das Nötige. Solche Ankündigungen dessen, was den Zuschauern geboten werden wird, hatte noch bis ins 17. Jh. hinein und namentlich bei den kleineren Wandertruppen der Ausrufer, gefolgt von der ganzen Komödiantengesellschaft, unter Trommel- und Trompetenbegleitung vorzutragen, sie blieben aber auch auf den allgemein üblich werdenden gedruckten Theaterzetteln und wirkten sich hier zu bombastischen Anpreisungen namentlich auch der schönen Dekorationen und Beleuchtungseffekte aus. Nachdem es üblich geworden war, den Darsteller zu nennen, wurde er mit „Herr“, „Mad.“, „Mlle.“ oder Dem.“, die Kinder mit

„Mons.“ aufgeführt, auch der Verfasser bekam, zu Lebzeiten, den Zusatz „Herr“, auf den, als Mitspieler, der Prinzipal der Truppe oder ein bedeutender Gast allein verzichtete, bis in der Mitte des 19. Jhs., nachdem schon in Weimar Goethe vorangegangen war, auch die übrigen Darsteller von der Familienbezeichnung, allerdings nur vorübergehend, befreit wurden. Adlige Damen bekamen die Bezeichnungen ‘Frau’ oder ‘Fräulein’, die erst durch die Revolution von 1848 allgemein gebräuchlich wurden. Die heute durchaus üblichen Angaben über den inszenierenden Regisseur kommen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. auf den Zettel. Ebenso ist die Mitteilung des wöchentlichen Spielplans, solange die nächste Vorstellung noch nach der Abendaufführung durch den Regisseur von der Bühne herunter „abgekündigt“ wurde, auf dem Zettel nicht üblich und setzt erst im Beginn des 19. Jhs. ein. Dagegen wird schon frühzeitig der Zettel zu gelegentlichen anderen Mitteilungen benutzt: Entschuldigungen des Prinzipals an das Publikum, devoten Bitten eines Benefizianten um guten Besuch unter Darlegung intimster Familienverhältnisse, Ausbietung von Fundsachen, (lange wiederkehrende) Bitten des Direktors, die Bühne nicht zu betreten usw. Das ausgehende 19. Jh. hat allmählich den Theaterzettel für Reklamezwecke ausgenützt; aus dieser Zeit stammt aber auch der durch das Berliner Schillertheater und die Volksbühnenbewegung geförderte Brauch, das Publikum durch mehr oder weniger kritische Einführungen in das Stück in einem kurzen Aufsätze vorzubereiten. Von hier aus entstanden später die dem Zettel mitgegebenen Theaterzeitschriften einzelner Bühnen.

C. Hagemann *Geschichte des Theaterzettels*. Diss. Heidelberg 1901 (behandelt nur das mal. Theater). Die Fülle von Zeitschriftenaufsätzen über den Theaterzettel beschränken sich fast ausschließlich auf anekdotische Wiedergabe von Einzelbeispielen. H. Knudsen.

Thesenstück s. **Sittenstück**.

Thesis s. **Hebung und Senkung**.

Thüringische Dialektdichtung. Thüringen im heutigen Sinne ist die ganze Landschaft zu beiden Seiten des Thüringer Waldes, das Gebiet zwischen Harz, Saale und Werra; für diese Auffassung sind alte staatliche Zusammengehörigkeit und das Wurzeln in derselben Landschaft entscheidend. Der verschiedenen Stammesart sei dadurch Rechnung getragen, daß wir, dem Rennsteig als wesentlicher Scheidelinie folgend, ein rein thüringisches Gebiet im Nordosten und ein hessisch-fränkisches Grenzgebiet im Südwesten sondern.

§ 1. Eine bewußte thüringische Mundartdichtung beginnt gegen Ende des 17. Jhs. an mehreren Stellen; die Erzeugnisse dieser Zeit sind kulturgeschichtlich bemerkenswert, aber poetisch wertlos. Eine wirkliche Dichtung dieser Art erwuchs zuerst am Anfang des 19. Jhs. im Harz und in Ruhla. Der Oberharzer Pfarrer **Georg Schulte** (1807—66) zeigte in seinen Gedichten tieferes Empfinden und Formsinn, der Mansfelder Arzt **F. Giebelhausen** (1800—77) suchte in Scherz und Ernst Volksart und Sagenwelt seiner Umgebung mundartlich darzustellen. Sie hatten einen Nachfolger u. a. an **H. L. Kreidner** (1841 bis 1893), der seine Mansfelder Landsleute mit guter Beobachtungsgabe humorvoll schildert. Ihnen ist in Nordthüringen vor allem der unermüdliche Ebelebener Rektor **H. Töppe** (1853—1913) anzureihen. Er schuf in eifriger Tätigkeit eine große Anzahl von ernsten und heiteren Dialektgedichten und eine Fülle kleinerer Erzählungen aus dem ländlichen Leben, daneben auch aner kennenswerte Dramen in der Mundart, wie 'Das große Los' und die 'Maikönigin'. Seine Ausdrucksweise entfernt sich in ihrer subjektiven Art oft von der natürlichen Volkssprache, aber im ganzen war sein Wirken recht rühmend; er gab nur Bodenständiges, Wurzel echtes und verschmähte die später beliebte Wanderanekdote. Auch vaterländische Gesinnung trat stark an ihm hervor. — Der Begründer der Ruhlaer Mundartdichtung ist **Ludwig Storch** (1803—81), der 1830 in seiner hd. Er-

zählung 'Vörwärts Häns' heimatliches Volkstum schilderte und in mundartlichen Gedichten mit guter Beherrschung der Form trotz des schwierigen „Rühler“ Idioms seine gefeierte Waldheimat besang; er blieb unübertroffen. Gleichzeitig mit ihm schuf der Kantor **Burkhardt** einige beschreibende Gedichte, wie 'De alten Rühler' und 'De Spennstubb'n', in denen das Ruhlaer Volksleben treffend, aber etwas breit dargestellt wird. Ihren Spuren folgten in neuerer Zeit **Otto Böttlinger**, der in seinen 'Schnorrpfüffen' neben derben Scherzen auch ernstes Empfinden zum Ausdruck bringt, und der um die Pflege des Volkstums hochverdiente **Arno Schlothauer**. Ihm verdankt die „Ruhl“ das wirksam aufgebaute Volksstück 'Dear Kirchenstriet', sowie zwei lustige Schwänke und den Hauptanteil an den während des Krieges herausgegebenen 'Heimatgrüßen'; die volle Eigenart der „Rühler“ kommt hier überall zu lebendigem Ausdruck. Was der genius loci und ein gutes Vorbild bei der Mundartdichtung bedeuten, beleuchtet ein Vergleich mit Eisenach, wo erst in neuester Zeit ein Anfang mit 'Isenächer Geschichten', die namenlos erschienen, gemacht wurde; auch Mühlhausen (**G. Wolff**) und das Eichsfeld sind über einzelne Ansätze nicht hinausgekommen. — Besser steht das alte Kernland um Gotha, Erfurt, Weimar da. Schon **Firmenich** gibt aus dieser Gegend reichliche Proben, später vereinigte der Erfurter **A. Fischer** (1814—96) in seinen 'Schnozeln' frühere Erzeugnisse der Volksdichtung, wie **W. Bechers** 'Freischütz' von 1821, mit erfreulichen Blüten seines eignen Humors. An der Spitze der Vertreter des Mundartschwanks, der hier zur Zeit die Herrschaft führt, steht der Jenaer Pfarrer **August Ludwig** (Pseud. **August Rabe**, geb. 1867), der in der Zuspitzung der Schnurre unbestrittener Meister ist, aber auch das ländliche Volkstum scharf und drastisch abspiegelt, besonders in seinen viel aufgeführten Volksstücken 'Schnozelborn' und 'Daheim und draußen'. Ihm nahe

kommt in der Tonart und im Erfolg der Erfurter Lyzeumsdirektor O. K ü r s t e n (geb. 1877), der in derselben Mundart mit ähnlichen, ausgezeichnet vorgetragenen Schnurren das heimatliche Bauerntum schildert; beide verwenden aber auch mit geschickter Übertragung bekannte und überall erzählte „Schnörzchen“. — Eine weitere Hauptstätte der Dialektpoesie ist die alte Saaleresidenz Rudolstadt, der Thüringens bekanntester, auch anderwärts gelesener Mundartdichter, der Pfarrer A n t o n S o m m e r (1816 bis 1888), entstammt, der ungefähr gleichzeitig mit Reuter seine Tätigkeit begann. In seiner reichhaltigen Sammlung 'Bilder und Klänge aus Rudolstadt' finden sich alle Stoffe volkstümlicher Dichtung: Gestalten und Szenen aus dem Volksleben, Sagen und Sitten, Vaterländisches, Schwänke aller Art und Travestien bekannter Balladen; sein Humor ist herz-wärmend, sein Spott harmlos. Seine Nachfolger waren der Rechtsanwalt W. K l i n g h a m m e r (geb. 1857) und der Pfarrer H. G r e i n e r (1864—1911), die verschiedene Wege gingen, ohne ihre Selbständigkeit gegenüber dem Vorbild zu wahren. Klinghammer berücksichtigt neben dem Vaterländischen mehr das lebenslustige Treiben der höheren Stände, Greiner ist volkstümlicher und urwüchsiger unter bewußter Anlehnung an Sommer und Bevorzugung der Reimschnurre.

§ 2. Auf der anderen Seite des Thüringer Waldes ist die Mundartdichtung gleich stark, jedoch mehr in gebundener Form entwickelt. Sie ist weniger bekannt und in der 'Gesch. d. dt. Mundartdichtung' von Fr. Schön fast ganz übersehen. Das Volkstum des Eisenacher Oberlandes schildert frohlaunig der Lehrer A u g u s t H e r b e r t (geb. 1851), das abgelegene Dörflein Wölferbütt ist der Schauplatz seiner 'Rhönklänge'. Salzungen brachte in dem früh erblindeten Sagensammler C. L. W u c k e r (1807—83) einen Dichter hervor, der in seinem um 1880 erschienenen Werkchen 'Uis minner Haimet' seine Landesleute lebenswahr darstellte, während L. B e c h s t e i n (1801—60)

den Sagenreichtum von Steinbach, genannt Hexensteinbach, in der schwierigen Mundart aufzeichnete. Das nahe (auch mit Ruhla) verwandte Brotterode ließ M a x S c h m i t t in seiner alten Art vor dem Brande mit frischen Farben wieder aufleben. — In Schmalkalden, das den Übergang zum Hennebergischen bildet, trieb die Mundartdichtung, ebenso wie in Suhl, schon am Anfang des 18. Jhs. frühe Blüten. In Schmalkalden hat sie auch später (s. Firmenich) nicht geruht, doch ist nur ein Bändchen von A. F u k k e l (1867—1923) 'Schmakaller Quielerborn', das der Zeichnung des dortigen Volksschlages gewidmet ist, in weitere Öffentlichkeit gedrungen. Einen wirklichen Volksdichter erzeugte schon früh das thüringische Schilda Wasungen in dem Schuster J. K a s p a r N e u m a n n (1800—50); seine 1845 von Storch herausgegebenen, schlicht ergreifenden Gedichte erinnern an Hebel. — Der hervorragendste Dichter der reich beteiligten Meininger Gegend ist der Oberförster P a u l u s M o t z (1817—1904) aus Ritschenhausen, ein Zeitgenosse des vorigen. Er dichtete in mehreren Mundarten seines Bereiches, war ein vorzüglicher Beobachter, unerschöpflich in drolligen Wendungen seiner treuerhizigen, schon obd. gefärbten Sprechweise, eine Fundgrube für altes, eigenartiges Sprachgut, heute leider fast vergessen. Der Themarar H. M y l i u s ebenso wie der Hildburghäuser J. S c h n e r z e r, die gleichfalls dieser Zeit angehören, ließen ihre Muse mehr der heiteren gereimten Anekdote dienen, schlugen aber auch ernstere Töne an. In Suhl wirkten Wilhelm und Julius K o b e r (geb. 1894,) Vater und Sohn, für die Erhaltung ihres Volkstums durch urwüchsige Dichtungen, W. Kober auch durch vaterländische und andere Volksstücke, in denen sich kraftvolle Stammesart anschaulich widerspiegelt; beide sind ausgezeichnete Kenner und Darsteller ihres Sprachlebens. Volles Lob verdient auch der Lauschaer L. G r e i n e r. Seine Schilderungen kennzeichnen scharf den Thüringer der höheren Berglagen, hier des Meininger Oberlandes.

Leichtlebigkeit, Spottlust, Hang zu derbem Genusse neben Natursinn und Musikliebe prägen sich in diesen kunstlosen, aber mit großer Heimatliebe geschriebenen 'Drlabniss aus der Lausche' scharf aus. Auch der größte Thüringer Dichter, Otto Ludwig (1813—65), wäre hier eigentlich zu erwähnen, die Charakteristik seiner Eisfelder, in der 'Heiteretei' (1857) z. B., überragt im Grunde alles auf diesem Gebiete Geschaffene, aber die Sprache seiner Gestalten ist nicht die volle Mundart, nur eine stark mundartlich gefärbte Umgangssprache. — Die letzten verklingenden Laute thüringischer Art zeigt uns die Südpforte der Landschaft, die „fränkische Krone“ Koburg, wo einst der „Gartenlauben-Hofmann“ (1813—88) seine frohherzigen 'Schlumperliedla' schuf, während jetzt G. Eckerlein, der „Schursch“, mit seinen derben Schnurren und Schwänken dort das Feld beherrscht.

F. Schön *Gesch. der dt. Mundartdichtung* 1920—21. — Zu § 1: *Gespräch zwischen einem Bauern und einem Kaufmann* usw. (1663) in 'Erfurter Schnozeln' I (1861). *Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens* (1705) teilweise bei Radloff *Mustersaal aller dt. Mundarten*. *Arnstädter Christkomödien* (1705), Progr. des Arnstädter Gymnasiums 1899. *Arnstädter Kermeslied* (um 1750), hsg. v. Hertel *ZfdMdaa.* 1910. Harzer Gelegenheitsgedichte von 1759—84 bei Radloff. G. Schulze *Harzgedichte* 1833. F. Giebelhausen *Der olle Mansfäller u. a.* 1847—68. L. Storch (Ruhla), zuerst um 1830. *Poet. Nachlaß* 1882. A. Sommer *Bilder und Klänge aus Rudolstadt* 1849 ff., Gesamtausg. 1906. A. Fischer *Erfurter Schnozeln* 1861—88. H. L. Kreidner (Mansfeld) *Schnacken und Schnurren* 1880. H. Töppe *Schnurren und Stimmen aus Thüringen; Maikönigin; Das große Los*, 1890—1913. A. Ludwig (Rabe) 6 Bände *Heitere Geschichten, Schnozelborn* I u. II 1900 ff. O. Kürsten *Schnetschen und Schnärzchen* 1901 ff. W. Klinghammer *Mei Rudelstadt* 1903 ff. O. Böttinger *Schnorrpfaffen* (Ruhla) 1908 u. 1909. A. Schlothauer *Kirchenstrie; Damenschneider; Ungefeihrt*, 1908—11. — Zu § 2: *Hist. Volkslied aus Suhl* von 1704, hsg. von Hertel in *ZfdMdaa.* 1905. Schmalkalder Bittschrift (um 1710) bei Firmench *Germaniens Völkerstimmen* I. L. Bechstein *Sagen in Steinbacher Mundart*, um 1835. K. Neumann (Wesungen) *Gedichte* 1845. P. Motz *Gedichte in Henneberger*

Mundart 1848—79. H. Mylius *Gedichte in Themarer Mundart*, um 1850. J. Schneyer *Hildburghäuser Ged.* 1850. F. Hofmann *Koburger Quackbrunnla* 1857. C. L. Wucke *Uis minner Haimel* (Salzungen) 1880—90. A. Herbart *Rhönklänge* 1887. L. Greiner *Drlabniss' aus der Lausche* 1901. M. Schmitt *Uis Brottero* 1908. F. W. Kober *Suhler Zammete* 1911—18. A. Fückel *Schmakaller Quiekerborn* 1913. J. Kober *Doehaile* (Hagebutten) 1919.

A. Fückel.

Tierdichtung. § 1. Der Begriff T.

Die Eigenart einer Dichtung wird, abgesehen von ihrer äußeren Form, durch den Erlebnisinhalt bestimmt. T. ist also Dichtung, in der das Tier den oder wenigstens einen notwendigen Bestandteil des gesamten Erlebnisinhalt ausmacht, bei der Konzeption des Werkes im Vordergrund steht und das Erlebnis ganz oder in wesentlichen Punkten zum Ausdruck bringt. Nicht jede Dichtung, in der Tiere vorkommen, ist also T.; denn Natur im allgemeinen Sinne, mit ihr also auch das Tier, ist ja überhaupt der Gegenstand dichterischen Schaffens. In der dt. Literatur gibt es T. zu allen Zeiten, meist in epischer Form, doch fehlen auch lyrische und dramatische T. nicht; je nach der geistigen Haltung einer Zeit wird das Tiererlebnis in ganz verschiedener Weise ausgewertet.

§ 2. Vorstufen der T. Wenn es erlaubt ist, Dichtung schon darin zu erblicken, daß ein Begriff nicht in Denkformen, sondern als Anschauung dargestellt wird, so finden wir eine Art T. schon in der altdutschen Namengebung. Personennamen, die mit den Tiernamen Wolf, Bär, Rabe, Aar, Schwan zusammengesetzt sind, fordern die Phantasie auf, sich das Wesen des bezeichneten Menschen unmittelbar vorzustellen, ohne zwischengeschaltetes Denken. Freilich wird bei der Namengebung das Tier nur nach einer hervorstechenden Eigenschaft, etwa als stark, schön oder klug erlebt. Das berechtigt aber nicht dazu, in der Namengebung keine T. zu sehen. Denn es ist bezeichnend für die Einstellung des Menschen zum Tiere bis in die neueste Zeit hinein, daß er vom Tiere nur insoweit etwas weiß, als es in seinen Lebens-

kreis hineinreicht und vom Menschen erfahren wird. Der Mensch, der heute der Natur aus seinen Lebensbedingungen heraus am nächsten steht — der Bauer — ist bis auf seltene Ausnahmen kein Tierkennner im eigentlichen „wissenschaftlichen“ Sinne, sondern meist ganz unwissend oder vom schwärzesten Köhlerglauben erfüllt. Wir dürfen den Rückschluß wagen, daß unsere frühesten Vorfahren keine größeren Biologen waren als die Landleute unserer Zeit, das Tier also nur soweit kannten, als es für sie bedeutungsvoll war. Sie konnten es also auch nicht plastisch, sondern nur in Umrissen, skizzenhaft erleben. Dabei mag das Erlebnis so stark als nur möglich gedacht werden, und das allein ist ja für die künstlerische Tragfähigkeit des Erlebnisses ausschlaggebend. Deshalb dürfen wir auch, vielleicht mit noch größerem Rechte als bei der Namengebung, die Vorstellungen vom Werwolfe, vom Fenriswolfe, von der Midgardschlange als T. bezeichnen; denn das Tier hilft hier das eigentlich Undeutbare im Bilde zu deuten, in Anschauung zu bringen, unter Vermeidung begrifflicher Umschreibungen.

§ 3. T. in ahd. Zeit. a) Der allgemeine Charakter der T. in dieser Zeit. Wie in Zeiten der mythen gestaltenden Dichtung wird das Tier auch in der geschichtlich erfaßbaren Literatur nur in gewissen Hauptzügen erlebt, wird nicht an sich Gegenstand des künstlerischen Schaffens, sondern bleibt deutlich für lange Zeit nur Ausdruck einer Idee. Diese Art der Auswertung liegt in der durch die geistliche Bildung begründeten Denkweise des MA.s; es sah in den Erscheinungsformen des Irdischen nur Symbole einer ewigen, einer sittlich-religiösen geistigen Welt. Daß diese immer wieder und immer mehr verwirklicht wurde, dazu boten sich die Dinge des Diesseits als Mittel und Werkzeug dar. So war die T. von vornherein lehrhaft. Sittliche und religiöse Forderungen wurden allegorisch in Vorgänge aus dem Tierleben eingebunden, teils um des spielerischen Reizes

willen, der in dem stofflich Besonderen und deshalb Anziehenden liegt, teils weil damit die darzustellende Wahrheit aus allen Bedingtheiten des menschlichen Lebenskreises heraus eindeutiger und überzeugender in das Bereich des Allgemeingültigen gehoben wird.

b) Ausnahmen von diesem allgemeinen Charakter. Nur ganz selten finden sich in althochdeutscher Zeit Beispiele von T.en, die nicht nach Belehrung streben, sondern einfach aus der Freude am witzigen Fabulieren entstanden zu sein scheinen. In der St. Gallener Rhetorik Notkers III. steht als Beispiel für gewisse stilistische Regeln der ahd. Vers von dem Eber, dessen ungeheuerliche Erscheinung in einer Art Jägerlatein geschildert wird, das aber in seiner planvoll aufgebauten Übertreibung wohl nicht im Volkstum, sondern ebenso in einer Runde vergnügter Mönche gewachsen sein dürfte wie die lateinischen Verse vom Pilz und dem Riesenaal (von Ekkehard IV.) und vom Wunschbock (von Notker I.). Auch bei diesen beiden Stücken liegt der Witz in der komischen Übertreibung.

Zur Unterhaltung, wie die vorausgehenden Gedichte, diente in erster Linie auch das Märchen. Von Tiermärchen ist uns aus ahd. Zeit nur eins in der *Fecunda ratis* des Egbert von Lütich erhalten: *De puella a lupo servata*, vom Rotkäppchen. Es erzählt von einem Kinde, das von seinem Paten eine rote Kappe geschenkt bekam. Als es sich einmal im Walde verlief, packte es der Wolf und brachte es zu seinen Jungen. Die konnten es aber nicht zerreißen, weil sie noch zu schwach waren, und fingen an, dem Kinde den Kopf zu streicheln. Da sagte das Kind: „Zerreißt mir nur nicht, ihr Mäuse, meine Kappe, die mir mein Pate geschenkt hat!“, und es geschah ihm nichts zu Leide, weil Gott den Sinn der Tiere erweichte. Diese Geschichte hat der Verfasser den Bauern nacherzählt, sie ist ein Volksmärchen.

Eine satirische Spitze haben nun schon die beiden lateinischen Klosterschwänke von Alverads Eselin und vom Priester

und Wolf. Das erste (eine Abwandlung der äsopischen Fabel vom Lamm, das dem Wolfe begegnet) scheint sich gegen eine bestimmte Nonne, also eine Einzelpersönlichkeit zu richten, während das andere das Mönchtum im allgemeinen verspottet und sein Motiv von der äsopischen Fabel vom Fuchs und Bock im Brunnen bezieht.

c) Die lehrhafte T. 1. Die Fabel. Damit werden wir in das eigentliche Bereich der mal. T. geführt, deren Lehrhaftigkeit in der Fabel zunächst ihr volles Genüge findet.

Wie in anderen Fragen der Bildung und der Kultur überhaupt steht das MA. auch in der Fabeldichtung auf den Schultern des klassischen Altertums. Die dem Lyder Äsop (um. 500?) zugeschriebene Sammlung von ursprünglich indischen Fabeln kam spätestens im 8. Jh. in lateinischer Fassung nach Deutschland und wurde hier zu einem der wichtigsten Schulbücher. Daher kommt es wohl auch, daß der Inhalt dieses Buches sehr bald Allgemeinbesitz wurde. Auch ist zu bedenken, daß die Fabel ihrem ganzen Wesen nach der Denkweise des MA.s entgegenkam, das gern dem Einzelfalle allgemeine Wahrheiten entnahm. Es machte sich daher gern die Anschauungsformen der morgenländischen Fabel zu eigen und färbte sie zunächst nur soweit deutsch ein, als der indische Schakal dem Fuchse Platz machen mußte, während es nicht gelang, den starken dt. Bären an die Stelle des Löwen zu setzen. Neben Schakal (Fuchs) und Löwen findet sich auch das zweite Hauptpaar der Tierfabel, Schakal (Fuchs) und Wolf, schon in der indischen Fabel.

In dt. Sprache hat uns das Schrifttum der ahd. Zeit so gut wie gar keine Fabel erhalten. Auf dem Rande einer aus dem 10. Jh. stammenden Handschrift mit lateinischen Gedichten finden sich (wahrscheinlich von einer Hand des 11. Jhs.) einundeinhalb dt. Verse, die eine Verführungsgeschichte in allegorischer Einkleidung einleiten: die Verse von „Hirsch und Hinde“. Es scheint hier eine Abwandlung der Fabel vom Hirsch und Jäger

zugrunde zu liegen, die auf die Geschichte von der *autula* im Physiologus (s. u.) zurückgeht.

Diese Geschichte beweist uns schon, daß das frühe MA. sich nicht an den Äsop allein hielt, sondern das Fabelgut nahm, wo es solches fand, auch wohl im Sinne des Äsop neue Geschichten ersann.

Unter den nun zu besprechenden lateinisch überlieferten Fabeln findet sich in der fränkischen Geschichte des Gregor von Tours auch die früheste Neuschöpfung dieser Zeit. König Theodebald hat sich im Jahre 554 die Geschichte von der Schlange in der Weinflasche ausgedacht, um einen ungetreuen Beamten zu warnen. In der Chronik Fredegars (7. Jh.) wird berichtet, daß der Bischof von Mainz eine nicht äsopische Fabel erzählt: der Wolf weist von einem Berge aus seine Jungen an, überall rundum ihre Jagd fortzusetzen, die sie nun einmal begonnen hätten. Die Geschichte, die der Bischof dem Volksmunde nacherzählt, soll den Satz „*Quod cōpisti, perfice!*“ veranschaulichen.

Die folgenden Fabeln gehen aber alle auf Äsop zurück. In der eben genannten Chronik Fredegars steht noch die Fabel vom gegessenen Hirschherzen, die später noch mehrmals, z. B. in der 'Kaiserchronik', wiedergegeben wird. Paulus Diaconus (um 780) erzählt die Geschichte vom kranken Löwen, der auf Anraten des Fuchses durch die Haut des Bären (später des Wolfes) geheilt wird. Diese Fabel wird nachher zum Kernstück der erweiterten Tiergeschichte. Derselbe Schriftsteller bringt auch noch zwei weitere Fabeln: *De vitulo et ciconia* und *Fabula podagrae et pulicis*. Von Alkuin ist uns nur die Fabel *De Gallo* überliefert. Der Verfasser läßt ihr zum Schlusse eine Moral folgen und unterstreicht damit noch seine lehrhafte Absicht.

2. Die Tiergeschichte. Ganz und gar lehrhaftes Gepräge tragen nur die beiden letzten, auch lateinisch verfaßten Geschichten aus der ahd. Epoche: *De quodam verbece a cane discerpto* von Sedulius Scotus und *Ecclasis cuiusdam captivi per tropologiam*, wahrscheinlich von einem jungen Mönche in Toul (etwa

930—40). In diesen beiden Geschichten haben wir es nicht mehr mit einfachen Fabeln zu tun; Fabelmotive werden fabulierend ins Epische ausgeweitet. Dabei wird die Absicht zu belehren nicht außer acht gelassen.

De verbece schildert das Schicksal eines mit körperlichen und geistigen Vorzügen ausgestatteten Widders, der seinem Herrn gestohlen wird. Der Dieb wird auf der Flucht von Hunden angefallen und läßt den Widder im Stich. Dieser wird dann von einem „Cerberus“ getötet. Das Stück wirkt zunächst wie ein komisches Heldengedicht. Die Deutung am Schlusse gibt dem Gedichte eine ernsthafte Wendung: der Widder ist das Lamm Gottes, Christus selbst, der Räuber der Schwächer am Kreuze (eine eigentümlich schiefe Beziehung!). Die verfolgenden Hunde sind die sündige Menschheit. Für diese Art, religiöse Wahrheiten anschaulich zu machen, scheint der Verfasser vom Physiologus gelernt zu haben.

Die *'Ecbasis captivi'* berichtet von einem jungen Mönche, der in der Schule faul war und nun, während die andern Mönche zur Arbeit in Kornerte und Weinberg hinausziehen, zu Hause bleiben muß, wie ein angebundenes Kälbchen. Nun will er seinen Fleiß an eine Dichtung wenden, um durch eine Arbeit sich von dem Vorwurfe der Trägheit zu befreien. Anknüpfend an das eben erwähnte Bild erzählt er in freier Umbildung der biblischen Parabel vom Lamm, das der gute Hirte dem Wolfe entreißt, wie ein Kälbchen dem Stalle entläuft und vom Wolfe in seine Höhle geschleppt wird, wo er es am nächsten Tage verspeisen will. Als man merkt, daß das Kalb fehlt, spürt der Hund seinem Verbleibe nach, und die Herde zieht unter Führung des Stieres aus, das Geraubte zu retten. Inzwischen erzählt der Wolf seinen beiden Hörigen, Igel und Otter, die äsopische Fabel vom kranken Löwen. Als die Herde vor der Höhle erscheint, entsteht eine große Verwirrung, in der das Kalb flieht. Es kehrt mit seiner Mutter zum Stalle zurück; der Wolf aber wird vom Stiere an einen Baum geheftet.

Der Ausdruck „*per tropologiam*“ in der Überschrift beweist schon, daß das Werk symbolisch verstanden werden will. Das Kalb bedeutet einen Mönch, der aus dem Kloster in die Welt entflieht und dem Wolfe der Weltlust verfällt. Die Brüder entreißen ihn der verderblichen Welt und führen ihn ins Kloster zum wahren Seelenheile zurück. Das Gedicht ist also geschrieben zum Preise der Weltflucht, der Askese. — Auch in diesem Gedichte herrscht also allegorisierende Absicht vor, doch führt sie nicht zu künstlichen Verzweigungen der Darstellung. Diese liest sich vielmehr wie der natürliche Ablauf eines interessanten Abenteuers, das seine Reize schon im Stofflichen enthält und nicht erst von einer genauen Ausdeutung zu borgen braucht. Die *Ec-basis* ist die erste bedeutende Tiergeschichte, ein anschaulicher Vorläufer des 'Reineke Fuchs'.

d) Anhang: Der Physiologus. Dieses schon mehrfach erwähnte Buch ist neben dem Äsop die zweite aus der Antike stammende Quelle für die dt. T. Der griechische Physiologus (in der ersten Hälfte des 2. Jhs. in Alexandrien entstanden) ist keine T., sondern eine seltsame Art der Naturbeschreibung. Das Buch bringt — entsprechend der ganzen Einstellung seiner Zeit zur Naturwissenschaft — nur absonderliche und wunderbare Einzelzüge von mancherlei Tieren, die Gelegenheit geben zu oft recht gezwungener Veranschaulichung religiöser Wahrheiten. Die menschliche Seele, Christus und der Teufel, das sind die Größen, auf die das Tierbild immer wieder bezogen wird. Einzelne von diesen Bildern haben sich bis in die neueste Zeit erhalten, z. B. das vom Phönix, der sich im Feuer verjüngt, oder vom Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute trinkt. Daß diese Art der Sinnbilderei vom dt. MA. mit Freuden aufgenommen und verarbeitet wurde (erste deutliche Spuren bei Notker Labeo, † 1022) ist nach dem früher Gesagten wohl einzusehen. Wie beliebt der Physiologus war, ergibt sich daraus, daß er mehrfach ins Dt. übertragen wurde. Der „ältere Physiologus“

— reda umbe diu tier — entstand in der zweiten Hälfte des 11. Jhs. im alemannischen Sprachgebiet, der jüngere gleichfalls in Oberdeutschland um 1120—30. Der ältere, knapper gefaßte Physiologus scheint als Lehrbuch für die Geistlichkeit gedacht gewesen zu sein. Der jüngere — mit Zitaten aus der Bibel und den Kirchenvätern sermonartig ausgesponnen — mochte wohl dem Vortrage vor Laien dienen. Ein dritter, gereimter Physiologus, dem der Verfasser eine besondere Einleitung vorausschickt, ist wohl zwischen 1130 und 1150 entstanden. Damit tritt unsere Darstellung schon in die Zeit der mhd. Literatur ein.

e) Zusammenfassung. In der ganzen bisher besprochenen Zeit steht die T. im Dienste ausdeutender Sinngebung. Sie ist ein Erzeugnis der geistlichen Bildung, die wohl auch auf die wenigen aufgewiesenen volkstümlichen Elemente Einfluß hatte. Quellen sind die Fabeln des Äsop und der Physiologus, z. T. auch die Bibel; die Vorlagen werden meist genau übernommen, selten umgebildet und geben hie und da Anregung zu Neuschöpfungen. Die Form der T. ist meist die knappe Fabel, Ansätze zu ausführlicheren Tiergeschichten sind schon da.

* Erschöpfende Quellennachweise bei Ehrismann *Geschichte der dt. Lit. bis zum Ausgange des M.A.s* I. Teil: *Die äh. Literatur*; II. Teil, 1. Hälfte: *Die frühmhd. Literatur*.

§ 4. Die mhd. Zeit. a) Die Fabel. Der Charakter der T. bleibt in diesem Abschnitte derselbe wie vordem. In der frühen sogenannten volkstümlichen Lyrik wird der Falke allegorisches Ausdrucksmittel in dem bekannten Liede des Kürnbergers (vgl. auch Krimhilds Träume), oder er erhält symbolische Aufgabe in Dietmars Lied: „es stuont ein frouwe aleine“. Die Tierfabel aber gehört zum eisernen Bestande der Spruchdichtung und wird seit Herger strophisch, seit dem Stricker in Reimpaaren erzählt. Beispiele gibt es in solcher Fülle, daß von einer Aufzählung von vornherein Abstand genommen werden muß. Der Berner Dominikaner Ulrich Boner (1324—49)

veranstaltete zuerst eine Sammlung von 100 Fabeln mit Vor- und Nachwort, genannt „der Edelstein“. Die Beliebtheit des Buches wird durch die große Anzahl von oft kostbar ausgestatteten Handschriften bezeugt, auch wurde es 1461 als eins der ersten dt. Bücher gedruckt. Zwischen 1470 und 1480 gibt Steinhöwel seinen Esopus heraus, eine lateinische Sammlung aus verschiedenen Quellen mit dt. Übersetzung. Auch in Frankreich, Holland, England und Spanien wurde sein Buch übersetzt. Sein Einfluß ist noch bei Lafontaine nachzuweisen.

b) Die Tiergeschichte. Die umfangreichere Tiergeschichte wird ums Jahr 1100 vor allem in Flandern von Geistlichen gepflegt. Volkstümliche Elemente erweitern den Kreis der alten Überlieferung. Das deutet sich darin an, daß man jetzt die Tiere durch dt. Eigennamen individualisiert. Von da ab heißt der Wolf Isengrim (der mit der eisernen Helmmaske) und der Fuchs Reinhart (der Erzharte oder der in Schlaueit Unüberwindliche). Diese Namen kommen zuerst vor in der lateinischen Dichtung Ysengrimus, von einem Magister Nivardus 1151—52 vermutlich in Gent verfaßt. Es enthält außer der Fabel vom kranken Löwen noch elf andere Tiergeschichten und schöpft neben dem Äsop aus volkstümlichen Tiernmärchen. Die Gelegenheit zur Satire wird in dem Gedichte in Ausfällen gegen die Mängel des geistlichen Standes ausgenutzt.

Etwa gleichzeitig befaßten sich auch in Frankreich die Spielleute mit demselben Stoffe. Aus ihrem Dichten erwuchs ein Zyklus von 27 „Branches“, der 'roman du Renart'. Auf einer älteren Vorstufe dieser Sammlung beruht nun der 'Reinhart Fuchs' des Elsässers Heinrich der Glîchezâre, entstanden um 1180. Wir kennen aber nur Bruchstücke des Werkes; vollständig erhalten ist uns nur eine Bearbeitung aus dem 13. Jh., die sich vor allem bemüht, Vers und Reim durchzufeilen. Die Darstellung ist im allgemeinen unlebendig. Anläufe zu selbständiger Arbeit, die mehr will als bloße Übersetzung, nimmt der Dichter in Kür-

zungen und Zutaten, in lehrhaften und satirischen Betrachtungen. Durch Verwendung von Sprichwörtern und durch Anspielungen auf örtliche Verhältnisse kommt ein volkstümlicher Zug in das Werk.

Etwa um 1250 hat der ostflämische Dichter Willem die französische „Branche“ von des Löwen Hofhaltung geschickt nacherzählt und selbständig ausgesponnen. Jetzt tritt die Geschichte von der Krankheit des Löwen in den Hintergrund zugunsten des Fuchses und seines Schelmenspiels. Doch endet Willems Darstellung mit der Ächtung des Bösewichts; die Forderung der Gerechtigkeit wird erfüllt, der Übeltäter für vogelfrei erklärt.

1375 wird das Buch von einem westflämischen Dichter überarbeitet und um einen zweiten Teil vermehrt, der aber in seinen Grundzügen eine Wiederholung des Willemschen Gedichtes bietet. In diesem neuen Werke siegt Reinhart durch seine Verschlagenheit, wie in der Fabel des 10. Jhs., die den schlaunen und grausamen Betrüger verherrlicht. So scheint der Mensch des 14. Jhs. auf demselben skeptischen sittlichen Standpunkte zu stehen wie der Vertreter des 10. Jhs.

Übertraf die Fassung von 1375 im Lehrhaften und Satirischen ihre Vorlage, so treten diese Züge noch viel mehr hervor in der Bearbeitung durch Hinrik von Alkmar aus dem Jahre 1480. Dieser hat die einzelnen Abschnitte mit moralischen Erklärungen in Prosa versehen und die Geschichten auf die politischen, sozialen und kirchlichen Verhältnisse seiner Zeit gedeutet.

Hinrik von Alkmars Fassung der Reineke-Geschichte wird dann mit einigen Änderungen und Zusätzen ins Niedersächsische übertragen und erscheint gedruckt und mit Holzschnitten geziert 1498 in Lübeck als 'Reynke de Vos'. Dies Buch erfreut sich nun außerordentlicher Beliebtheit, wird immer wieder aufgelegt, wird 1544 ins Hochdeutsche übersetzt, auch ins Dänische, Schwedische und Lateinische (von Hartmann Schopper) übertragen.

Wie sehr das Werk mit seiner derb-natürlichen Sprache, der launigen Darstellung, den lehrhaften und satirischen Beziehungen nach dem Sinne des 15. und 16. Jhs. war, bezeugen viele Urteile aus jener Zeit. Luther nennt es „ein werklích Gedicht“, eine „lebendige Contrafaktur des Hoflebens“. Erasmus Alberus meint, es sei „nicht geringer als alle Komödien der Alten“. Er und Burkard Waldis erhalten von 'Reineke Fuchs' Anregung zu ihren Fabelsammlungen, und Fischart und Rollenhagen werden desgleichen beeinflusst.

Mit diesem Buche hat die mittelalterliche dt. T. ihren Höhepunkt erreicht. Während die Branches des 'Roman du Renart' niemals zu einer Einheit zusammenwuchsen, gedieh in Deutschland das lang geübte Spiel mit den zahlreichen Tierfabeln zu einem richtigen Tierromane; er kann zwar seine Herkunft von der typologisch lehrhaften Betrachtungsweise des MA.s nicht verleugnen, aber die Fabulierfreude überwuchert alle lehrhafte Absicht im einzelnen. Das abenteuerliche Element, das sich schon in der *Ecbasis captivi* anmeldet, steht jetzt im Vordergrund, und noch heute liest jung und alt den 'Reineke Fuchs', ohne sich um Ausdeutung im einzelnen zu kümmern, wohl aber mit der mehr oder weniger bewußten Freude am symbolischen Gehalt, den die Beziehungen der Tierhelden zu allerhand Menschlichkeiten deutlich offenbaren.

c) A n h a n g. In der Tierbeschreibung kommt die spätmhd. Zeit über die kindliche und für unsere Begriffe mißhandelte Naturwissenschaft des Physiologus in etwas hinaus. Tierallegorien im Sinne des Physiologus finden sich noch in den Predigten Geilers von Kaisersberg. Konrad von Megenberg aber will in den Dingen der Natur an sich belehren und übersetzt den „*liber de naturis rerum*“ des Thomas von Cantimpré in den Jahren 1349 bis 1350. Dies 'Buch der Natur' wurde in Handschriften und seit 1475 auch durch den Druck weit verbreitet, ein Auszug unter dem Namen des Albertus Magnus wird zum Volksbuche. Gründ-

liche Wissenschaft darf man darin nicht suchen. Der Verfasser hat sein Gefallen am Seltsamen und Merkwürdigen, und da es vieles bringt, was Volksglaube und -aberglaube zusammenfabelte, könnte man es im gewissen Sinne auch T. nennen.

d) **Zusammenfassung.** In der mhd. Zeit behält die T. mehr oder weniger ihren lehrhaften und symbolischen Charakter. Die Fabel wird in gebundener Form erzählt, die Tiergeschichte zumal in Flandern und Niederdeutschland zum Tierroman entwickelt, der den Anforderungen, die man an ein Kunstwerk dieser Gattung stellen darf, in vieler Hinsicht genügt.

Die Literatur findet sich bei Friedrich Vogt *Geschichte der mhd. Literatur*.

§ 5. Von 1500—1800. a) **Der allgemeine Charakter der T.** In der Zeit der Glaubenskämpfe, die mit der Reformation begannen, kam es den Menschen mehr auf das Wahre als auf das Schöne an; deshalb billigte man der Dichtkunst auch keinen Selbstzweck zu, sondern stellte sie in den Dienst des Kampfes um die rechte Meinung. Mit der Dichtung machte man den Gegner verächtlich, die eigene Sache einleuchtend. Die Satire und die allegorische Veranschaulichung sind deshalb die Aufgaben der T. im 16. und 17. Jh. Und als infolge der Einsicht, die Pietismus und Aufklärung in seltsamem Bündnis vertraten, die Streitigkeiten um die rechte Lehre nachließen, blieb unter der Vorherrschaft des Rationalismus der Dichtung doch nur Daseinsberechtigung zugebilligt, soweit sie belehrend wirkte. Zwar verliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. diese Auffassung in der neuen Kunstgebarung des Sturms und Drangs und des Klassizismus, aber diese beiden Kunstrichtungen sind so stark dem Menschen als dem zu gestaltenden Stoffe zugekehrt, daß auch die einzige namhafte T. dieser Zeit, Goethes 'Reineke Fuchs' ganz specie hominis geschrieben wurde. So bilden also die drei Jahrhunderte von 1500 bis 1800 hinsichtlich der T. eine Einheit, sie pflegen die Tierfabel und die Tierallegorie.

b) **Die Fabel.** Wie schon früher angedeutet, wurden protestantische Geister durch den 'Reineke Fuchs' an die Tierfabel herangeführt. Luther begann auf der Coburg 1530 mit der Übersetzung des Äsop. Seine 'Etzlichen Fabeln aus dem Esopo verdeutscht' wurden von Mathesius und Chyträus vermehrt. Hans Sachs erzählt gleichfalls Tierfabeln und verwendet das Tier in seinen Schwänken und lehrhaften Allegorien (die 'Wittenbergisch Nachtigall'). Die Fabeln des Erasmus Alberus und Burkard Waldis sind im protestantischen Sinne gehalten und weiter ausgeführt, als früher üblich war. Die Dichter geben ihren Fabeln größere Lebensnähe, indem sie die Begebenheiten an dt. Orte verlegen, oft so tun, als ob sie selbst dabei gewesen wären, auch eigene Erlebnisse in die Moral einmischen. Auch beschränken sich die neuen Fabeln nicht auf die Darstellung allgemein menschlicher Eigenheiten, sondern nehmen genauer Bezug auf bestimmte Züge der Gegenwart, nähern sich also in ihrer satirischen Färbung dem 'Reineke Fuchs'.

Besonders ausgesprochen wird die protestantische Tendenz im 'Ganskönig' des Magisters Wolhart Spangenberg in Straßburg (1607). Das Buch enthält im Gewande der Tierfabel scharfe Angriffe auf den Heiligenkult.

Im 18. Jh. wird die knapp gefaßte Fabel eine hochgeschätzte Kunstform. Lessing, der sich gleichfalls in der Fabel versucht und ihr eine gelehrte Untersuchung widmet, tadelt noch an Gellerts Fabeldichtung die allzu große Redseligkeit; auch tritt bei Gellert die Tierfabel hinter der Menschenhandlung zurück. Aber er wird das Vorbild für Gleim, Lichtwer und Pfeffer, schließlich auch für Hey, der im Jahre 1833 den Verlauf der rationalistischen Fabeldichtung zu einem gewissen Abschluß bringt. Unabhängig von Gellert, aber ohne viel Anklang in Deutschland zu finden, schreibt der Züricher Joh. Ludw. Meyer von Knonau seine Fabeln (1744), die fast alle ihren Stoff der Tierwelt, meist dem Vogelleben, entnehmen. Neu und besonders ist, daß seine Tierdarstellung auf der durch Be-

obachtung erworbenen Kenntnis der Tierwelt beruht.

c) Die Tiergeschichte. Wenn wir davon absehen, daß mancher der oben genannten Fabeldichter des 16. Jhs. sich schon epischer Breite nähert, hat der ganze zur Betrachtung stehende Zeitraum nur zwei neue Tiergeschichten zu schaffen versucht; doch auch sie wurden keine Romane aus einem Guß, sondern nur eine Folge von mancherlei Bildern: Rollenhagens 'Froschmäuseler' (1595) und Fischarts 'Flöhhatz' (1573). Begnügt sich nun Fischart mit witzigen Kleinigkeiten, so wollte Rollenhagen ein großes Zeit- und Weltbild geben. Wie weit ihm dies gelungen ist, steht hier nicht zur Verhandlung. Wichtig aber ist, daß er ähnlich, wie später Meyer von Knorau, das Kleinleben der Natur mit poetischem Sinne beobachtet, angenehm zu schildern und in Beziehung zum Menschenleben zu setzen weiß. — Die bedeutendste Tiergeschichte aber bleibt auch in diesem Zeitabschnitte der 'Reineke Fuchs', den Gottsched, sicher wegen seiner Lehrhaftigkeit, 1752 im Originaltexte mit einer Prosaübertragung ins Hochdeutsche herausgab. In dieser Ausgabe lernte Goethe den Stoff kennen. Er nannte das Buch „eine unheilige Weltbibel“; sie schien ihm das wahre Bild der aufgewühlten Gesellschaft seiner Zeit zu sein. Wie sehr ihn der satirische Gehalt des Romans anzog, beweist sein Spruch aus dem Jahre 1796: „Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen? Wie ist das möglich? Der Stoff ist ja von gestern und heut!“ So blieb auch Goethes Epos in Hexametern aus dem Jahre 1794 bei aller Freude am rein Dichterischen im zeitbedingten Rahmen lehrhafter Tendenz befangen.

Absichtslose und unbefangene T. lebte damals nur im Volksliede, besonders im Kinderliede und im Volksmärchen; doch führten diese Dinge noch ein „unliterarisches“ Dasein, wenn auch schon hier und da Volkspoesie gesammelt wurde.

Anhang. Die tierbeschreibende Literatur kommt mit der Aufklärung, die das Wunderbare wenig achtet, in neue

Bahnen. Es war im Vorausgehenden mehrfach angedeutet, wie die T. beginnt, sich von eigener Beobachtung zu nähern. Im 18. Jh. fängt man nun an, das Tier in seiner wahren Gestalt darzustellen, z. B. in den moralischen Zeitschriften und in den Kalendern. Bezeichnende Proben — wenn auch aus etwas späterer Zeit — bietet Johann Peter Hebels 'Schatzkästlein'. Diese Wendung zur wissenschaftlichen Betrachtungsweise würde in einer Darstellung der T. keine Bedeutung haben, wenn wir nicht bei den Betrachtungen des 19. Jhs. von ihr ausgehen müßten.

§ 6. Das 19. und 20. Jh. a) Grundlagen der neuen T. Die Romantik mit ihrer Vorliebe für das Märchen, mit ihrem starken Naturerlebnis hätte eigentlich ein günstiger Nährboden für die T. werden können. Nun hat uns zwar die Romantik die Grimmschen Kinder- und Hausmärchen beschert, unter denen sich auch manches Tiermärchen befindet (vom Hähnchen und Hühnchen, vom Hasen und Igel); im übrigen aber steht in der Romantik — wie im Klassizismus, wenn auch unter anderem Gesichtswinkel — der Mensch so stark im Mittelpunkte des Interesses, daß eine sachliche Beachtung des Tieres gar nicht möglich erscheint. Doch hilft die Romantik — hier seltsam verbündet mit der Aufklärung — eine solche anbahnen, indem ihre Neigung, merkwürdige Naturerscheinungen zu beachten, den Sinn für die Naturforschung erstarben läßt.

Im 19. Jh. wird also die Natur zum Gegenstande genauer Betrachtung, und wissenschaftliches Interesse bestimmt die Stellung des Menschen zur Tierwelt. Jetzt erscheinen nach und nach die vielen Naturgeschichtsbücher, deren Verfasser sich fast nie auf eine Beschreibung der Tiere beschränken, sondern durch Aufnahme vieler Geschichten, die etwa von Lebensweise, Charaktereigentümlichkeiten und Jagden berichten, ihr Werk belehrend und unterhaltend zugleich gestalten wollen. Jetzt steht also zunächst im Mittelpunkt der Tierliteratur jene Aufgabe, die in der ganzen vorausliegenden Zeit am wenigsten berücksichtigt worden war: die

mehr oder weniger wissenschaftliche Darstellung des Tieres. In der eigentlichen Dichtung gewahren wir auch fernerhin das Tier zunächst nur im Volks- und Kinderliede und im Märchen (H. Ch. Andersen). In der Kunstdichtung wäre auf so seltene Erscheinungen wie die auf sorgfältiger Beobachtung und genauer Tierkenntnis beruhenden Vogelgedichte von Heinrich Seidel zu verweisen, in dessen Prosa das Tier auch hin und wieder eine ansprechende Rolle spielt.

Einen ersten Fortschritt über die anziehend gehaltene Tierbeschreibung hinaus bedeuten die Naturbilder von Masius, Ferd. v. Droste-Hülshoff und Marschal, in denen der Stoff schon vielfach zu Lebensbildern „verdichtet“ wird. Das ist natürlich immer noch keine T., soll es ja nach Absicht der Verfasser auch gar nicht sein; wie denn überhaupt Dichtung aus wissenschaftlicher Tätigkeit nicht unmittelbar erwachsen kann. Wohl aber wird durch solche Arbeit in weitesten Kreisen der Boden bereitet für Kenntnis der Natur und Liebe zu ihr, eine Haltung, die um so entschiedener wird, je mehr sich die Mauern der Städte zwischen Mensch und Natur trennend einschieben. Der Mensch kommt durch diesen notwendigen Abstand zu einem besonders eindringlichen Erlebnis der Natur und des Tieres, viel mehr als der Bauer von heute oder der Mensch früherer Jahrhunderte, der in größerer Naturnähe lebte als der Mensch der Neuzeit (erstes Anzeichen für dies neue Naturgefühl etwa die Idyllen der Empfindsamkeit). Das Tier wird aus dem Gegenstande der wenn auch liebevollen, so doch immerhin nüchternen Beobachtung eine in ihre besonderen Schicksale verflochtene Persönlichkeit, es kann deshalb jetzt vom Dichter im Lebenspunkte künstlerischer Gestaltung erfaßt und dargestellt werden. Damit haben wir den Wesenskern der neuzeitlichen, ja der eigentlichen T. überhaupt gefunden. Ehe wir diese T. genauer betrachten, muß noch darauf hingewiesen werden, daß es wichtig ist zu unterscheiden, ob der Dichter das

Tier von sich, vom Menschen aus erlebt, oder, wenn man überhaupt so sagen kann, vom Tiere aus. Den ersten Fall könnte man den sentimentalischen nennen, den zweiten den naiven.

b) Relative T. Die sentimentalische Darstellung verleiht dem Tiere allerhand menschliche Züge. Das Tier wird in mehrfacher Art aufs Menschliche bezogen, die Tierdarstellung ist relativ. In der Tierbeschreibung finden wir diese Eigentümlichkeit sehr stark in Brehms 'Tierleben'. Aber auch bei den Tierdichtern, die glauben, daß sie ein Erlebnis aus reiner Beobachtung, gleichsam quellenmäßig, künstlerisch gestalten, menscht es oft stark. Sie kommen dem Tiere nicht anders bei, als indem sie es menschenhaft formen. So entstehen Rudyard Kiplings Dschungelbücher, so des Amerikaners Seton Thompson 'Bingo' und seine andern Tiergeschichten. (Beide sind zu nennen wegen ihres Einflusses auf die dt. T.) Diese Tiergeschichten enthalten auch stets Tierschicksal, aber mit zu starker Betonung des Seelischen, das heißt, eines Elementes, das auch der schärfste Beobachter nicht feststellen kann, weil es metaphysisch ist. Hier hat eben der Dichter nach menschlichen Analogien gearbeitet.

Wenn sich ein Dichter damit noch nicht begnügt, die Tierseele nicht nur nach ihrer menschlichen Entsprechung darstellt, sondern gerade um dieser Gleichförmigkeit willen, so erhält die Dichtung wieder etwas Fabelmäßiges. Vielleicht macht gerade dieser Zug die 'Biene Maja' von Waldemar Bonsels und des Buches Fortsetzung 'Himmelsvolk' für viele Leser so anziehend (vgl. in einigem Abstände Manfred Kyber). Doch brauchen wir diesen „Rückfall“ in die mittelalterlich lehrhafte Art der T. nicht zu bedauern. Denn gerade in dieser Form wurden uns die einzigen umfangreichen, zusammenhängenden T.en der Neuzeit, wirkliche Tierromane, geschenkt. Noch viel mehr als die Bonselschen Bücher fordern Ausdeutung des Allegorischen 'Das heiligste Tier' von Karl Gjellerup und 'Die rote Exzellenz' von Julius R. Haars. Den Dänen Gjellerup dürfen wir

hier nennen, weil er nicht nur lange Jahre in Deutschland lebte, sondern auch den dt. Text seiner ursprünglich dänisch geschriebenen Bücher selbst gestaltete. Während sein Werk, das im Tierhimmel spielt, mit viel Witz und etwas weit-schweifig die menschlichen Eigenschaften im allgemeinen satirisch aufs Korn nimmt, stellt Haarhaus in der 'Roten Exzellenz' den Reineke Fuchs auf die Bühne des letzten Jahrzehnts unserer Zeit und schreibt eine in erster Linie politische Satire. Er verfährt dabei mit größter Naturtreue, die bis ins einzelne stichhält, die eben den Verfasser als ein Kind der Neuzeit kennzeichnet und einen weiten Abstand legt zwischen sein Werk und die Tierallegorien früherer Jahrhunderte; doch haben besonders Bonsels' und Haarhaus' Bücher mit dem alten 'Reineke Fuchs' das gemeinsam, daß das Allegorische sich nicht aufdrängt, daß die Bücher auch als reine Märchenromane wirken.

c) Die absolute T. Um nun auch die gewissermaßen absolute T. historisch einzugliedern, müssen wir zurückdenken an das, was oben über die Lebensbilder von Masius und Marshal gesagt wurde. Der Gedanke, dem Leser das Tier nahe-zubringen in einem novellistischen Lebensbilde, also als eine schicksalverhaftete Persönlichkeit, wurde im Anfange des 20. Jhs. von Hermann Meerwarth erneut aufgegriffen und in den 'Lebensbildern aus der Tierwelt' zur Ausführung gebracht. Im Jahre 1907 gewann Meerwarth zum Mitarbeiter den Dichter, der gerade durch den Anreiz, der von dem Meerwarthschen Unternehmen ausging, zum Meister in der naiven, absoluten T. wurde: Hermann Löns. Bei ihm verbindet sich triebhafte Einfühlungs- und Mitfüh-lungskraft — eben die Gnade naiver Ursprünglichkeit, die das Tier vom Tiere aus zu erleben vermag — mit einer urgesunden Mächtigkeit der Sprache. Wenn er ein Tierschicksal geschaut hat, formt er es ganz aus der Eigentümlichkeit seines Stoffes heraus und bleibt immer „im Bilde“. Kraft der Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit seines Sprachempfin-

dens prägt er seine Sprache gleichsam mit dem Stempel der Natur selber, so daß in seinen T.en der Leser die Natur spüren und wittern kann. Volksmund, Jägersprache und eigene schöpferische Kraft kommen dem Dichter bei der Schaffung dieser lebendigen Atmosphäre zustatten.

Nicht alles, was Löns von Tieren geschrieben hat, ist gleichmäßig wertvoll. Manches bleibt — kein Wunder bei der großen Menge seiner Tiergeschichten — Skizze, Andeutung, Aufzählung. Anders aber wirkt er da, wo er bestimmte Vorgänge, Bewegung, Leben, eben Schicksal sieht und darstellt; dann geraten ihm so vorzügliche Geschichten, wie z. B. einiges aus 'Mümmelmann' oder 'Achtzacks Ende'. Einen Tierroman rein aus dem Tiererlebnis heraus hat uns Löns nicht beschert, auch das Hasenbuch 'Mümmelmann' ist nur eine Sammlung von Einzeldarstellungen, in denen sogar das humoristische Element allerhand Menschlichkeit wieder einzuschmuggeln versucht. Es gibt eigentlich nur einen Dichter, dem es (auch nicht immer) gelingt, das naive Tiererlebnis auf Romanlänge durchzuhalten; das ist der Däne Svend Fleuron, dessen Werke auch in Deutschland hoch eingeschätzt werden und nächst Löns wohl den stärksten Einfluß auf die nun in ganz breiter Welle einsetzende Entwicklung der T. ausübten.

Zeitlich neben und nach Löns sind wohl die stärksten Talente auf unserem Gebiete Fritz Bley und Egon Freiherr von Kapherr; beide waren auch an Meerwarths 'Lebensbildern' beteiligt. Aus der unmöglich zu überschauenden Zahl der Verfasser von T.en mögen nur einige mit Namen angeführt werden: Arno Marx, Artur Schubart, Paul Dahms, Wilhelm Hochgreve, Martha Roegner.

d) A n h a n g. Eine beachtenswerte Abart der T. stellt sich dar in der Verbindung menschlicher und tierischer Lebensläufe und Schicksale. Einen frühen Versuch in dieser Richtung bedeutet Reuters Epos 'Hanne Nüte', das neben der Menschen- auch eine Vogelgeschichte ist, nicht aus dem besonderen Tiererlebnis, sondern aus Bedürfnis des Gemüts.

Ähnliches finden wir auch bei dem schon genannten Heinrich Seidel, nur mit wissenschaftlicherem Einschlag. Die neuere Zeit setzt neben die Gemütswerte des tiermenschlichen Beieinanders das psychologische Interesse (z. B. Thomas Mann in seinem Idyll 'Herr und Hund'). Das neueste Werk auf diesem Gebiete, in dem Gemüts-tiefe, psychologische Erkenntnis und ganz wahr erlebtes Tiertum aufs glücklichste Mensch und Tier in einem Erlebnisstoffe verbinden, in einer Sprache, welche den feinsten inneren und äußeren Bewegungen nachgeht, ist das Meisterwerk 'Mario und die Tiere' von Walde-mar Bonsels.

e) **Zusammenfassung.** Das 19. Jh. bringt die T. auf eine ganz neue Bahn. Zwar stirbt die relative, allegorisierte T. nicht aus, bringt sogar noch im 20. Jh. bedeutende Erscheinungen hervor (Bonsels, Gjellerup, Haarhaus); aber das Hauptinteresse wendet sich jetzt der Tierbeobachtung und -beschreibung zu. Die Tierbeobachtung ermöglicht das naive Tiererlebnis „vom Tiere aus“, die Tierbeschreibung verdichtet sich zu Lebensbildern, in denen das Tier als Persönlichkeit mit ihren besonderen Schicksalen geschildert und dargestellt wird.

W. Deimann *Vom Werden' der Lönschen T.* Festschrift zur 23. Versammlung deutscher Bibliothekare in Dortmund 1927, S. 135—154. W. Kühlhorn *Tierdichtung*, Zeitschr. f. Deutschkunde 1924. S. 424 bis 428. K. Schulz *Tier Erzählungen. Ein besprechendes Bücherverzeichnis für Volks-u. Jugendbüchereien.* Stettin 1926.

W. Kühlhorn.

Tirolische Dialektliteratur s. **Österreichische Dialektliteratur.**

Tirolstrophe s. **Morolfstrophe.**

Tischzuchten. § 1. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe lehrhafter Dichtung, die besonders vom 12.—16. Jh. auftretend Anweisungen für ein taktvolles und angemessenes Benehmen bei Tisch meist in versifizierter Form gibt. In erster Linie wohl für die heranwachsende Jugend bestimmt, enthalten diese etwa 50—150 Reimverse umfassenden Memoriergedichte knappe Vorschriften

für Sauberkeit, Maßhalten, Höflichkeit und gesellschaftliche Gewandtheit während und nach der Mahlzeit. Ihre z. T. recht drastischen Regeln und Verbote spiegeln eine Zeit wider, wo die Gabel ein noch unbekanntes Werkzeug war, Servietten noch fehlten und wohl auch in der sogenannten guten Gesellschaft der Begriff „Anstand“ sich nicht überall geklärt hatte; halten doch selbst ritterliche Tischzuchten das ausdrückliche Verbot für notwendig, sich nicht in das Tischtuch oder die Hand zu schneuzen. International nachweisbar sind mir aus der deutschen, lateinischen, französischen, englischen, italienischen, holländischen Literatur über 30 Beispiele solcher handschriftlich, später im Druck verbreiteten T. bekanntgeworden. Wenn auch gewisse allgemeinste Vorschriften (z. B. das Gebot, sich vor Tisch die Hände zu waschen, nicht mit vollem Munde zu trinken, nicht in heiße Getränke zu blasen, nicht in den Zähnen herumzustochern) fast überall wiederkehren und auch sonst über Zeiten und Länder hinweg eine deutliche Tradition zu erkennen ist, machen sich die großen kulturgeschichtlichen Umstellungen und ständischen Verschiebungen doch selbst in dieser untergeordneten Gattung unverkennbar geltend, indem man klösterliche, ritterlich-höfische, bürgerliche, humanistische und ironisch-grobianische T. scheiden kann.

§ 2. Wie so vieles Kulturgut des M.A.s und der beginnenden Neuzeit wurzelt auch diese Unterart lehrhafter Dichtung in der mittellateinischen Klosterliteratur. Das erste mir bekannte Beispiel gibt die 'Disciplina clericalis' (Anfang des 12. Jhs.) des getauften spanischen Juden Petrus Alphonsi, die an die 26. Fabelerzählung ziemlich unvermittelt Ratschläge des Alten über ein wohlstandiges Benehmen bei Tisch anschließt und bereits einige Kernpunkte aller weiteren Tischlehren bringt. Treten hier die moralisierenden Ausführungen nur als Anhängsel zu den epischen Partien des Werkes auf, so erscheinen weiterhin solche tischzeremoniellen Vorschriften in klosterpädagogischen Spruchgedichten, die das Verhalten

der Jugend in einzelnen Lebenslagen regeln wollen. So enthalten die aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert stammenden und über ein Jahrtausend in ihrem lateinischen Originalwortlaut wie in neusprachlichen Übersetzungen weitverbreiteten sogenannten '*Disticha Catonis*' einige diesbezügliche Verse. Ungleich ausführlichere Angaben bringt dann das wahrscheinlich im 12. Jh. entstandene Lehrgedicht in endgereimten lateinischen Hexametern '*Facetus*', dessen 192 Spruchweisheiten sich bereits zu einem guten Teil mit dem Verhalten bei Tisch beschäftigen (vgl. C. Schroeder *Der deutsche Facetus* S. 14—28). Die erste selbständige und bei ihrem Umfang von 440 Hexametern sehr eingehende Tischzucht aber stellt dann der ebenfalls dem Hochmittelalter entstammende sogenannte '*Phagifacetus*' (auch '*Thesmophagia*' genannt) dar, der ebenso wie der genannte '*Facetus*' noch von Seb. Brant in deutsche Verse umgegossen wurde (vgl. den Abdruck in der Narrenschiffausgabe von Zarncke S. 147—153). Das Bemühen, die Trockenheit des Stoffes durch gelegentlich eingestreute Gesichtchen und durch eine bilderreiche Sprache genießbarer zu machen, ist unverkennbar, ja in den Abschnitten über den Wein und den Trinkkomment fühlt man sich gelegentlich an die Vagantenlyrik erinnert.

§ 3. Hatten diese klösterlichen lateinischen T. allgemeine Regeln des menschlichen Anstandes bei der Mahlzeit aufgestellt und noch keine ständische Zuspitzung erkennen lassen, so tragen die entsprechenden deutschen Versgedichte des 13. Jhs. unverkennbar das Gepräge der ritterlichen Kultur. Schon Thomasin von Cirlaria hatte in seinem großen Lehrgedicht vom 'Welschen Gast' (1215/16) in den Versen 471—526 den adligen Junkern und Knappen Winke für ein gesittetes Benehmen bei Tisch gegeben, und eine ironische Anspielung Wolframs im 'Parzival' (184, 7—11) wird erst unter der Voraussetzung solcher formulierter Anstandsregeln deutlich. Als älteste selbständige Tischzucht in deut-

scher Sprache erscheint dann 'Des Tannhäusers Hofzucht' (Abdruck ZfdA. VI 488—496, auch bei Geyer, s. u.), die in 65 vierzeiligen Strophen eingehend diese ganze Materie abhandelt. Dabei ist neben der Reinheit von Sprache und Reim die starke Betonung der höfischen Überlegenheit über bürgerliche Sitten und die Anspielung auf Turnier und Frauendienst ebenso bezeichnend wie das Gebot, beim Tischgebet der Armen und Schwachen zu gedenken; nicht minder läßt die größere Ausdehnung der Trinkregeln, aber auch die Empfehlung von Mäßigkeit im Essen und Trinken das neue Milieu erkennen. Auch die in einer Ulmer Handschrift erhaltene 'Hofzucht' (A. von Keller *Erzählungen aus altö. Handschriften* S. 531 bis 546) kommt eingehend auf diese Dinge zu sprechen. Aus demselben höfischen Kulturkreis und derselben Zeit sind von außerdeutschen Dichtungen besonders ein großes Gedicht des Italieners Bonvesin da Riva, das in altitalienischen Reimversen 50 Punkte der Tischetikette behandelt und fast alle Gesichtspunkte der deutschen T., vielfach sogar in wörtlicher Übereinstimmung, aufweist, sowie etwa 40 Verse des französischen 'Chastiment des dames' mit seinen besonderen Anweisungen für weibliche Kreise zu nennen.

§ 4. Nachdem schon um 1270 in Österreich Konrad von Haslau in seinem eine höfische Anstandslehre bietenden Gedicht 'Der Jüngling' über die laxere Handhabung der Tafelsitten im Zusammenhang mit dem Verfall höfischer Art beredete Klage geführt hatte (ZfdA. VIII 550—587, bes. V. 529—626), tritt die neue Kulturstufe auch in einer neuen Formgebung der T. zutage, ja das Aufwärtstreben der bisherigen Unterschicht zu gesellschaftlich-kultureller Bedeutung kommt deutlich auch in der rasch wachsenden Zahl solcher bürgerlichen Memoriergedichte zum Ausdruck, die freilich nunmehr den letzten Rest ethischer Haltung und gehobener Lebensformen abstreifen und nüchternste Anweisungen für den Alltag geben. Beispiele dafür sind: die in süddeutschen Handschriften, wohl

noch aus dem 14. Jh., überlieferte und nur leicht stilistisch voneinander abweichende Rossauer und Karlsruher Tischzucht, die die volleren Lehren des Tannhäusers in dünnen Reimpaaren wiederholen; ein in einer Weimarer Handschrift erhaltenes Gedicht mit der Überschrift: 'Ein spruch der ze tische kert', das auch in einer Reihe deutscher Catohandschriften des 15. Jhs. sich findet (Zarncke *Der deutsche Cato* S. 136—140); ferner das in einer Wolfenbüttler Papierhandschrift auf uns gekommene niederdeutsche Gedicht 'Der kindere hovescheit' (hrsg. von Sievers, *ZfdA.* XXI 60—65); dazu eine weitere nd., ziemlich umfangreiche, freilich in Prosa abgefaßte Tischzucht aus dem Kloster Bursfelde in zwei Redaktionen (vgl. *Germania* XXI 424—430); schließlich die nd., durch Originalität des Ausdrucks wie des Inhalts sich auszeichnende sogenannte Siegburger Tischzucht mit dem Titel 'Dyt ys dye thaiffel tzoicht', die eine Darmstädter Sammelhandschrift in stark dialektischer Färbung aufbewahrt hat (vgl. *ZfdA.* XXVIII 64—67). Die u. a. hier auftretende, etwas sonderbare Weisung, in Gegenwart anderer Leute nicht über den Tisch, sondern auf die Erde oder an die Wand zu spucken, verrät deutlich die gesellschaftliche Unerzogenheit dieser Zeit. Auch das bekannte Liederbuch der Clara Hätzlerin (1471) bringt in 218 Merkversen eine solche, zumeist aus älterer Tradition geflossene Tischzucht.

Sind diese früheren bürgerlichen Gedichte aus dem 14. und 15. Jh. nur handschriftlich überliefert, so treten seit dem Ende des 15. Jhs. solche Lehrgedichte auch in gedruckter Form, zumeist als Einblattdrucke, zutage, während gleichzeitig ein derberer Geist den realistisch-grobianischen Kulturstand jener Epoche erkennen läßt. Eine Gruppe für sich bilden die in einer Innsbrucker und einer Wiener Handschrift, gleichzeitig aber auch in vier alten Drucken überlieferten T., die enge Verwandtschaft mit der Rossau-Karlsruher Redaktion aufweisen, aber in einem besonders durch die nhd. Diphthongierung moderner anmutenden

Sprachgewande auftreten (Weller *Dichtungen des 16. Jhs.* S. 48 ff. und 59 ff., auch bei Geyer s. u.). Eine erste mit Verfasseramen überlieferte und in ihrer Umdichtung ziemlich selbständige Formgebung haben wir dann in einem Gedicht (1492) des späteren Oppenheimer Stadtschreibers Jakob Köbel vor uns (Neudrucke bei Weller und Geyer, das neben den bekannten Tischregeln auch eine Reihe neuauftauchender Bestimmungen über Tischdecken, Servieren und Tafelabräumen enthält. Durch eigenartige Formulierung, aber auch durch manche inhaltliche Momente überrascht eine in den ersten Jahrzehnten des 16. Jhs. mehrfach gedruckte 'Kinderzucht', deren 114 Verse im wesentlichen mit diesen Fragen wohlständigen Essens sich befassen (Abdruck bei Geyer s. u.). Nicht wundernehmen kann es, daß auch der nüchtern-prosaische Geist des Hans Sachs mehrfach mit diesem Thema sich beschäftigt. Zunächst verfaßte er 1534 auf Grund der vorhandenen Tischregeln, aber mit einer eigenen, von den verwandten Gedichten stark abweichenden Fassung eine auch als Einzeldruck verbreitete Tischzucht in paarig gereimten Versen (Werke IV 297 ff.), die er 1545 selbst noch einmal in verkürzter und etwas veränderter Form wiederholte (a. a. O. XXII 272). Wie die Schlußworte (*nach dem solt du . . . wider gehn an dein gewerb und arbeyt schwer*) erkennen lassen, waren diese Verse zunächst für Handwerkerkreise bestimmt, weshalb auch eine Reihe älterer, nur für gebildete Schichten in Frage kommender Bestimmungen fehlen. Dieselben Lehren hat Hans Sachs aber dann auch in einem Meistergesang im Rosenton (1542) behandelt (*Altdeutsche Blätter* I 281—283, auch bei Geyer s. u.). — Im Ausland repräsentieren diesen bürgerlichen und für die Kindererziehung bestimmten Typus die verschiedenen französischen 'Contenances de table' und die 'Manière de se contenir a table' (beide abgedruckt in *The Babees Book*, hrsg. von Furnivall, II 3—14), denen sich das niederländische 'bouk van seden' (Vers 597 ff., vgl. E. Kausler *Denkmäler altniederländischer Sprache und*

Literatur II 561 ff.) und verschiedene, in lateinischer und mittenglischer Sprache überlieferte englische T. (abgedruckt in *The Babees Book* II) anschließen.

§ 5. Die starken pädagogischen Bestrebungen der Humanisten, die neben geistiger Obhut ja auch der Körperpflege und Lebensführung der Zöglinge ihr Augenmerk zuwandten, nehmen diese ältere Tradition auf und führen sie in neulateinischen Anweisungen weiter. Die gewandtere Sprachform und antikisierende Anspielungen bekunden deutlich den neuen Kulturgeist. Freilich treten diese humanistischen T. meist nicht als selbständige Merkgedichte, sondern als Abschnitte größerer pädagogischer Werke hervor. Neben einem offenbar noch der älteren Schulliteratur zugehörigen Gedicht '*Speculum mensae*' (abgedruckt *ZfvaterlGesch.* u. Alt. XXXVII [1879] S. 158 f.) sei hier auf Otto Brunfels' '*Disciplina et puerorum institutio* (1525), auf Christoph Hegendorffs Schrift *De instituenda vita* (1529), auf Sebaldus Heydens in über 40 Auflagen weitverbreitete *Formulae puerilium colloquiorum* (1528), auf des Erasmus Schrift *De civilitate morum puerilium* (1530) u. a. verwiesen, die alle mehr oder weniger eingehend auch Regeln über gesittetes Benehmen bei Tisch bringen. Eine italienische Parallele bietet der italienische Humanist Johannes Sulpitius Verulanus mit seinem größeren Gedicht *De moribus in mensa servandis*, das, bis ins 17. Jh. noch oft aufgelegt, in 61 Distichen neben allgemeinen Vorschriften über Körperpflege eingehend den ganzen Komplex abhandelt. Lateinische Tischregeln und Strafbestimmungen, die offenbar für ein studentisches Konvikt in Gültigkeit waren, überliefert eine Göttinger Handschrift des 16. Jhs. (ZfA. XXXVI 56 ff.).

§ 6. Einen letzten Typus vertreten schließlich grobianische T. des 16. Jhs., die mit ihren ironischen Anweisungen zu flegelhaftem Benehmen bei Tisch sich mit dem großen Gebiete ironischer Lobliteratur jener Zeit einordnen. Schon 1538 erschien in Prosa ein solches Werk, dessen Titel 'Grobianus tischzucht

bin ich genannt, Den Brüdern im Seworden wol bekant' schon den Inhalt ankündigt und das in zwei nd. Ausgaben und späteren Umarbeitungen seine Verbreitung bekundet. Auch Dedekinds '*Grobianus*', sowohl in seiner lateinischen Urform wie besonders in K. Scheidts stark erweiterter deutscher Bearbeitung, ließ sich natürlich dieses dankbare Thema nicht entgehen, indem er im 3. und 4. Kapitel und nochmals im 6. und 7. Kapitel mit drastischer Situationsschilderung Proben von solchen Rüpeleien bei Mittagstisch und Abendbrot zum Besten gab. Mit seinem starken Sinn für Humor fand auch Hans Sachs an dieser grobianisch-ironischen Form Wohlgefallen, der er noch als fast Siebzigjähriger in seiner 'Verkert dischzuecht Grobiani' aus dem Jahre 1563 seinen Tribut entrichtete.

Die aristokratische Kultur des Barock mit ihren verfeinerten Sitten und geschulterem Taktempfinden ließ dann auch diese altdeutsch-literarische Form eingehen. Die neuen Tranchierbücher und anderes, was an ihre Stelle trat, bekunden auch auf diesem Sondergebiete die allgemeine kulturelle Umstellung.

P. Merker *Die T.literatur des 12.—16. Jhs.*, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft z. Erforschung vaterl. Sprache und Altertümer in Leipzig, Jahrg. 1911, S. 1—52. M. Geyer *Altdeutsche T.*, Progr. Altenburg 1882 (gibt im wesentlichen nur einen Abdruck der bekanntesten dt. Beispiele mit textlichem Variantenapparat).

P. Merker.

Titurelstrophe. § 1. Name und Vorkommen. T. heißt die eigentümliche Strophenform der Titurelfragmente Wolframs von Eschenbach. Der gleichen Strophenart in einer durch die Reimfügung veränderten Form (s. u.), bedient sich später auch der Verfasser des sogenannten 'Jüngerer Titurel', Albrecht von Scharfenberg (vor 1272).

§ 2. Metrum. Das Metrum der T. ist durch ein einziges Schema nur in den Grundzügen zu bezeichnen, weil die Verse im einzelnen sehr zahlreiche Abwandlungen der Grundform zeigen. Der Gesamtaufbau der Strophe ist auch durch L. Pohnerts (s. u.) Arbeit keineswegs geklärt. Die rein metrischen Schwierigkeiten

kungen der Hinterreihen, die dreisilbigen Reime (*jagende-klagende*), die Strophenebrüche.

§ 3. Deutungen der T. Fr. Saran glaubt an die Möglichkeit, daß die T. ein Beispiel „archaisierenden“ Stils ist. Er sah ihre Eigentümlichkeiten in den häufigen Zusammenziehungen, die durch den Akzent der Stelle oder der nachdrücklichen wuchtigen Sprechart gefordert sind, in der wechselnden Form der Reihen bei gleichbleibendem Metrum (Vierer und Sechser), in den vielfach schwachen Lanken und in der Reihenbrechung.

Sarans Beobachtungen werden durch L. Pohnerts statistische Aufnahmen bestätigt. Pohnert selbst wollte in der Strophe eine „Mischung zwischen der realistischen Kunst des altgermanischen Verses und des idealistischen glatten Flusses französischer Rhythmen“ sehen.

A. Heusler setzt den Vers in enge Beziehung zu dem Vers des „Himilriche“, den er als Nachklang der Vaganzenzeile auffaßt. Das Entscheidende sieht er im Vers der T. darin, daß sich „ein festbleibender Taktrahmen (Acht- und Zehnheber) bald als einheitlicher Vers, bald als zweiteilige Langzeile füllt. Er faßt die Strophe auf als einen klingenden Achtheber, klingenden Zehnheber, einen klingenden Sechsheber gewöhnlichen Baus, klingenden Zehnheber. Unsere Drucke täuschten Schnitte vor, die keine Schnitte seien. Wie im „Himilriche“ hätten die acht- und zehnhebigen Zeilen dreierlei Füllung: 1. die acht- und zehnhebigen Verse sind ohne Innengrenze nach der 4. Hebung aus einem Stück gebildet, 2. andere Verse haben einen Einschnitt, der den Schluß einer Vorderreihe, klingend oder voll, bezeichnen könnte, aber auch im einheitlichen Verse möglich ist; 3. andere Verse haben einen Lankeneinschnitt, der eindeutig Reihenschluß ist, mit klingendem oder vollem Schluß bei einsilbigem vierten Fuß. Dazu gibt es auch Verse mit stumpfem Schluß der Vorderreihe und Pause in der ersten Kette (Beispiele bei A. Heusler a. a. O.)

Warum Wolfram diese für ein höfisches

Epos eigenartige Form gewählt hat, ist zweifelhaft. Es ist nicht ausgemacht, ob für ihn und seine Zeitgenossen strophischer Bau als besonders lyrisch galt. Vielmehr dürfte Wolfram diese für ein höfisches Epos eigenartige Form statt der gewöhnlichen Reimpaare deshalb gewählt haben, weil es in seiner Natur lag, etwas Besonderes zu bringen, etwas Eigenartiges (Ehrismann a. a. O. S. 225).

§ 4. Jüngere T. Der Dichter des 'Jüngeren Titurel' betonte die Siebenreihigkeit der Strophe dadurch, daß er, wie man sagt, den Zäsurreim durchführt und alle Reihenschlüsse mit Reim bildete:
a b a b c d c.

E. Jander *Über Metrik und Stil in Wolframs Titurel*. Diss. Rostock 1883. L. Pohnert *Kritik und Metrik von Wolframs Titurel*. Prager Dt. Studien Bd. XII (1908). Fr. Saran *Versl.* S. 262, 295—296. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* Bd. II, S. 141 bis 143. G. Ehrismann *Geschichte der dt. Literatur* 2, II, 1. Hälfte, S. 287—295. Hier auch weitere Literatur.

P. Habermann.

Ton (*dôn*, Weise). § 1. T. ist im Mhd. im engeren Sinne Bezeichnung für die Gesangsmelodie einer (strophischen) Dichtung. Da aber die Melodie mit der Strophform, dem Reimgebäude und der Versart einer Dichtung in engstem Zusammenhang steht, so bezeichnet *dôn* gewöhnlich Dichtform und Melodie insgesamt. Nach einem solchen „T.e“ gehen in den Handschriften bald viel, bald wenig Strophen. Zweifelhaft ist es, ob gleicher Strophenbau bei einem Dichter oder überhaupt auch gleiche Melodie nach sich zog. (Über den allgemeinen Aufbau der mhd. Strophe siehe den Art. *Strophe*.)

§ 2. Die Bezeichnung *dôn* wird erst für die mhd. Zeit üblich. Aber auch in ahd. Zeit gab es gesungene Dichtungen, die als „T.“ bezeichnet werden könnten. So sind Weisen durch Neumierung bezeugt für das 'Petruslied' und für Ratperts 'Galluslied' in der lateinischen Übersetzung Ekkeharths IV., der nach seiner Angabe so genau wie möglich übertrug, „damit eine so süße Melodie auch lateinisch erklänge.“ Diese unlinierten Neu-

men ahd. Zeit entziehen sich der Deutung.

Im allgemeinen wird angenommen, daß in der Frühzeit der Dichter auch immer der Komponist (und Sänger) gewesen sei. Das wird aber nach Gattungen verschieden gewesen sein. Für das frühmhd. Gedicht 'Ezzo's Gesang' ist jedenfalls die Zweierheit von Dichter und Komponist bezeugt: *Ezzo begunde scriben, Wille vand die wise*.

§ 3. Aus der Frühzeit (Minnesangs Frühling) sind keine Originalmelodien mhd. Lyrik erhalten. Es ist aber neuerdings Fr. G e n n r i c h gelungen, sieben Minneliedern der dt. Frühzeit, die silbengetreu nach französischer Vorlage übersetzt sind, aus weitverzweigten Trouvèrequellen auch die Singweisen beizureorden. Damit liegt der Schluß nahe, daß neben der zweifellos vorhandenen dichterischen Abhängigkeit des dt. Minnesangs vom romanischen eine ähnliche Abhängigkeit in musikalischer Hinsicht bestanden hat.

Fr. G e n n r i c h *Sieben Melodien zu mhd. Minneliedern*, ZfMusikwissenschaft VII (1924/25), S. 265—304. Proben auch bei H. J. M o s e r *Geschichte der dt. Musik*. Bd. I⁴ S. 154—155.

§ 4. Wesentlich reicher fließen die Quellen für die Blüte und den Ausklang des dt. Minnesangs. Für die Zeit vor 1300 sind Melodien zu etwa 190 mhd. Liedern und sechs Leichen erhalten, die einer dem Stande der Forschung entsprechenden musikphilologischen übersichtlichen Herausgabe bedürfen (H. J. M o s e r a. a. O.). Ein solcher Sammelband der Troubadourmelodien wird von Fr. G e n n r i c h vorbereitet.

Originalmelodien Walthers von der Vogelweide hat Fr. J o s t e s in Münsterschen Bruchstücken gefunden; schon vorher hatte R. W u s t m a n n versucht, aus dem „langen T.“ und dem „feinen T.“ bei Adam Puschman Melodien Walthers wiederzugewinnen. Durch Jostes' Funde (Palästinalied und zwei Spruchfragmente) ist das Dunkel, das über Walthers von den Zeitgenossen besonders gerühmter musikalischer Kunst lag, etwas ge-

lichtet. Der dorischen Weise des Palästinaliedes rühmt Moser (a. a. O.) große Schönheit und feierlichen Ernst nach. Der Ausdruck sei voll gesammelter Andacht, voll jener ängstlichen Rührung, die den Edlen bei Betreten eines Heiligtums den Atem anhalten und das Pochen des eigenen Herzens spüren läßt.

Musikalisch ist die Melodie des Kreuzliedes im Hinblick auf den Bau des Tones auch dadurch bemerkenswert, daß auf die Stollenwiederholung ein neues Melodiestück folgt, das Anklänge an den Aufgesang mit Vorliebe auf der Oberquinte verwertet, um gegen Schluß in die Stollenmelodie selbst hinüberzuleiten, eine Form des Aufbaus, die sich auch in der Melodik der Töne aus der Jenaer Liederhandschrift und der Meistersingertöne wiederholt. Auffällig ist in dem einen Spruchfragment der ungewöhnlich große Umfang der Stimme. Vielleicht war Walther selbst ein so hoher Tenor.

R. W u s t m a n n *Die Hofweise Walthers von der Vogelweide*, Festschrift für R. von Liliencron (1910), S. 440—463. Fr. J o s t e s *Bruchstücke einer Münsterschen Minnesängerhandschrift mit Noten*, ZfdA. Bd. LIII (1912), S. 348—357 (mit Umschrift des Palästinaliedes durch Dr. Kühn). R. W u s t m a n n *Walthers Palästinalied*, Sammelbde. der internat. Musikgesellsch. Bd. III (1912), S. 247—250. R. M o l i t o r *Die Lieder (Walthers von der Vogelweide) des Münsterschen Fragments*, Sammelbde. der internat. Musikgesellsch. Bd. XII (1911), S. 475 bis 500; XIII (1912), S. 506. H. R i e t s c h *Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander*, Denkmäler der T.kunst in Österreich Bd. XLI (1913). Rietsch gibt hier auch eine Übertragung von Walthers Palästinalied in modalen Deutung. K. P l e n i o *Die Überlieferung Waltherscher Melodien* BBB. Bd. XLII (1917), S. 479—490. H. J. M o s e r *Gesch. der dt. Musik* Bd. I⁴ (1926), S. 160—162. D e r s. *Musikalische Probleme des dt. Minnesangs*, Bericht über den musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924 (1925), S. 259—269.

§ 5. Verhältnismäßig viel Singweisen sind erhalten zu den Liedern Neitharts von Reuental. „Im Unterschied von den stark gregorianisch beeinflussten Melodien der andern Minnesänger sind es frische, eingängliche Tanzlieder volkstümlichen Gepräges, entsprungen aus dem Born einheimischer Musik“ (Moser)

H. J. Moser *Gesch. der dt. Musik* Bd. I⁴ (1926), S. 165—167. K. Ameln und W. Rößle *Tanzlieder Neidharts von Reuenthal. Mit den Melodien*. 1927.

§ 6. Gesungen wurden Lieder und Sprüche. (Die Jenaer Liederhandschrift enthält hauptsächlich Spruchmelodik des 13. Jhs.) (Über den Leich siehe den Art. Leich.) Die Dichter waren zugleich auch die Tonsetzer und Sänger ihrer Töne. Erst in der Melodie fand der kunstvolle Aufbau der Strophe seine volle Ausprägung. In der Blüte der mhd. Dichtung wurde auf das Erfinden neuer Töne, also auf das Schaffen neuer Strophenformen und vor allem neuer Melodien, besonderer Wert gelegt. Es kam darauf an, originale Weisen zu schaffen; aber schon geringe Abweichungen genügten, um den Anspruch auf Originalität zu erheben. Den T. eines Vorgängers übernahm man mit Absicht, wenn man entgegen wollte (Walther — Reinmar). In der Zeit Walthers setzte sich der Brauch durch, daß jedes Lied in einem neuen T. ging. Wer Strophenaufbau und Melodie anderen stahl, war als *dænedieb* veremt. Regenbogen entschuldigt sich bei Frauenlob, weil er Frauenlobs T. gebraucht hat. Doch gesteht Hugo von Montfort, daß er nicht als Komponist seiner Lieder in Frage komme: *die weysen zu den liden, die han ich nicht gemacht. Ich will euch nicht betriegen, es hat ain ander getan . . . Bürk Mangolt unser getrewer kneht*. Ulrich von Lichtenstein ließ sich seine Lieder mit *guoter schrift wise unde wort* aufschreiben. Er selbst verstand nicht Noten zu lesen; denn als ihm seine Dame eine französische Melodie zu dt. Neubedichtung sandte, mußte er die Melodie erst nach dem Gehör auswendig lernen. Im allgemeinen standen wohl die literarischen Künste der Minnesänger höher als ihre musikalischen. Zweifellos hielten aber auch die tonkünstlerischen Leistungen der dt. Minnesänger eine achtungsgebende Höhe (Moser).

§ 7. Die von H. Riemann, P. Runge, Fr. Saran, H. J. Moser und andern vertretene Ansicht, daß die zur Notierung der mhd. Melodien verwen-

deten Tonzeichen trotz ihres scheinbaren Charakters als Longae, Breves und Semibreves keinerlei mensurale Bedeutung besitzen, auch nicht wie die Troubadourkunst unter die Regeln der Modi fallen, sondern als Choralnoten ihre Geltung einzig aus dem Texte und dessen rhythmischer Gestalt bekommen, hat sich immer mehr durchgesetzt (s. den Art. Leich). Doch haben neuerdings wieder H. Rietsch und Fr. Gennrich Melodien mhd. Lyriker modal gedeutet.

Im einzelnen bleibt für die Deutung der „Töne“ und der Kunst der Minnesinger musikphilologisch noch sehr viel mehr zu tun, als bisher geschehen ist. Die Herstellung der originalen Form einer Melodie, die Frage, ob Vor-, Zwischen- und Nachsätze melismatisch gesungen oder instrumental ausgeführt wurden, die Aufdeckung der Wurzeln der Musik der Minnesinger, ihre Herkunft aus Gregorianik, romanischer Troubadourkunst, Vagantenmusik und volksmäßigem Gesang und viele andere Fragen bedürfen noch gründlicher Arbeit. Dringend erforderlich ist aber vor allem erst einmal eine zusammenfassende Sammlung der überlieferten Minnesängerweisen (H. J. Moser im Basler Kongreßbericht 1925). (S. auch den Art. Strophe § 4 und die dort verzeichnete Literatur.)

G. Holz, Fr. Saran, Ed. Bernouilli *Die Jenaer Liederhandschrift* Bd. I: *Getreuer Abdruck des Textes*. Bd. II: *Übertragung, Rhythmik und Melodik* (1901). H. Rietsch *Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander*. Denkmäler der T.-kunst in Österreich Bd. XLI (1913). Ders. *Die deutsche Liedweise* 1904. P. Runge *Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt* 1906. H. J. Moser *Gesch. der dt. Musik* Bd. I⁴ S. 152—198. H. Riemann *Musiklexikon* (unter *Liederbücher* und *Choralrhythmus*).

Für die Kunst der Übergangszeit zwischen Minnesang und Meistergesang ist wichtig die Kolmarer Liederhandschrift des 15. Jhs. und ihr kleineres Donau- escherger Seitenstück.

P. Runge *Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen* 1876. Weitere Literatur und eine Übersicht über die Musik der Übergangs-

zeit bei H. J. Moser *Gesch. der dt. Musik* Bd. I^a (1926). O. Ursprung *Die Mondseer Liederhandschrift und Herrmann, der Mönch von Salzburg*, Archiv für Musikwissenschaft V (1923), S. II—30.

§ 8. Auch Strophen epischen Charakters bekamen den Namen „T.“ hauptsächlich wohl deshalb, weil sie als gesungene Strophen in das Volks- und Kirchenlied übergingen. (Über den Hildebrandst. siehe den Art. Nibelungenstrophe, über den Bernert. den Art. Morolfstrophe.)

§ 9. Die Meistersinger sind eine Zeitlang unersättlich im Erfinden neuer Töne, die mit den merkwürdigsten Bezeichnungen versehen werden wie „Zarte Buchstaben-Weis, geschwinde Pflug-Weis, blaue Kornblumen-Weis, Schreibpapier-Weis, spitzige Trinkschuhweis, heftige Granatkugelweise“ u. a. Im Grundaufbau folgen die Töne der Meistersinger aber durchaus dem Strophenbau des Minnesangs (s. den Art. Strophe).

Im Anfang der Meistersingereie bestand die Haupttätigkeit der Meistersinger wohl überhaupt darin, die aus dem Minnesang übernommenen Weisen mit neuen Texten zu versehen. Jedenfalls herrschte in der Kunst der Meistersinger keineswegs von Anbeginn die Regel, daß jeder T. eine neue Schöpfung sein mußte. Im Gegenteil legten die Meistersinger anfangs im Sinne des ausgehenden MA.s mehr Wert auf den neuen Inhalt als die neue Form. Daß auch die Form ein künstlerisches Problem sei, lag ihnen fern. Nur die Töne zwölf alter Meister, deren Namen z. T. in wunderlicher Entstellung von den höfischen Lyrikern und Epikern hergenommen waren und dem Zusammenhang mit der höfischen Dichtung Ausdruck geben sollten, durften benutzt werden. (W. Stammler a. a. O.). Auch die Melodik dieser Frühzeit der Meistersingereie steht der Minnesingermelodik noch sehr nahe. Diese Töne sind auch melodisch am wertvollsten.

Vermutlich seit dem 15. Jh. bestanden feste Verschriften für Dichtung und Gesang: „Tabulaturen“. Mit der Zeit werden die Gesetze über Versbau und Reimkunst immer enger und starrer. Die Weisen

wurden einstimmig ohne Begleitung vortragen.

Nach W. Stammers Ausführungen tritt zuerst der Bader und Wundarzt Hans Folz aus Worms († vor 1515) dafür ein, daß neue Töne komponiert und vortragen werden dürfen. Unter dem Einfluß des Humanismus, der einen neuen Stilwillen mitbrachte, setzte Folz in Nürnberg um 1475 unter Kämpfen seine Neuerungen durch, die dann zum Prinzip wurden. „Meister“ konnte nur werden, wer sich mit einem eigenen T. vor der Singschule bewährt hatte: *Ein'm Meister tut gebühren, Daß er hab' eigen Weis', Wort' hie, So kann er Spott verhindern.*

Der Sinn der Folzschen Neuerung wurde aber dadurch in das Gegenteil verkehrt, daß nun das Hauptgewicht nicht mehr auf die Schönheit der Melodie und des T.es gelegt wurde, sondern nur auf seine Neuheit. Ein ängstliches und hemmendes Vermeiden von Anklängen setzte ein. An dem Strophenbau in der alten höfischen Grundform wurde aber festgehalten. Das Gedicht, „Bar“, bestand aus drei Strophen oder die Strophenzahl mußte durch drei teilbar sein. Die Strophe, „Gesätz“, bestand aus „Aufgesang“, der in Stollen zerfiel — diese konnten zwei und dreimal wiederholt werden —, und aus „Abgesang“, der in beliebiger anderer Form das „Gesätz“ abschloß. Die Strophen wurden oft überlang und hatten oft mehr als 100 Zeilen.

H. Sachs führte die Neuerung ein, vielstrophige Meisterlieder einheitlichen Inhalts in Triaden mit verschiedenen Tönen einzuteilen, z. B. 'Tristan und Isolde' in 15 Strophen zu 5×3 Tönen. Er ging noch weiter und lieferte überhaupt nur Strophen in wechselnden Melodien, so den 'Oktavian' in sechs Strophen und sechs Tönen (W. Stammler a. a. O.). (Über die Versform der meistersingerlichen Dichtung s. den Art. Akzentuierende Dichtung.)

Auch der musikalische Aufbau bleibt bei der im Minnesang üblichen Form. Die Musik des Abgesangs kehrt meist in dem einzelnen Liede bald in die musikalische Form des Aufgesangs zurück. Die

Töne sind meist in Choralnotation geschrieben. Kennzeichnend für die Melodik der Meistersinger sind die an Länge wie an Umfang übermäßigen Koloraturen („Blumen“). Während H. Riemann in diesen Blumen wirkliche Instrumentalgänge sehen wollte, sind sie nach P. Runge für Gesang bestimmt und aus den nicht mehr verstandenen Instrumentaleinschüben minnesängerlicher Vorlagen hervorgegangen. Sie treten mit Vorliebe an Zeilenanfängen und Hauptabschnitten auf.

W. Stammeler *Die Wurzeln des Meistersangs*, Dt. Vierteljahresschrift f. Literaturw. I (1923), S. 529—556. Ders. *Von der Mystik zum Barock. 1400—1600* (= Epochen der Literatur II, 1) S. 215—234, 488. Fr. Saran *Der Rhythmus des französischen Verses* 1904. S. 142 ff. Ders. *Versl.* § 36. Weitere Literatur über die Versform der Meistersinger im Art. *Akzentuierende Dichtung*. — P. Runge, G. Münzer u. a. *Die Notation des Meistersangs* 1907. Bericht des Kongresses der internat. Musikgesellschaft, zu Basel 1906 (1907), S. 17—27, 27—37. Proben von Meistersingerweisen bei H. J. Moser *Gesch. der dt. Musik* Bd. I⁴ (1926), S. 303—318.

P. Habermann.

Totengespräch. Die Gespräche im Reiche der Toten sind eine Abart des Dialogs und stellen eine literarische Nebenströmung dar, die jedoch mit der hohen Literatur mannigfach verkettet ist. Das Vorbild der ganzen Gattung ist Lucian, der aufklärerische Verspotter des klassischen Olymp. Zeiten mit aufklärerischer Tendenz fanden an diesem spätantiken Satiriker stets ein besonderes Gefallen. Bei den Humanisten steht er in hoher Gunst, und in Huttens Dialog 'Arminius' ist sein Einfluß ebenso zu erkennen wie in Holbeins Totentanz. Im 17. Jh. wird das T. nach dem Vorbilde Lucians von Boileau und besonders von Fontenelle gepflegt. Zu Beginn des 18. Jhs. ist Fénelon der bedeutendste Vertreter der Gattung. Seine T.e haben jedoch keinen satirischen, sondern einen didaktischen Zweck in usum delphini, wie sein 'Télémaque'. Ihren Höhepunkt erlebten die T.e im Zeitalter der Aufklärung. Voltaire benutzt die bequeme Form gern zu geistvoller Zeitsatire, wobei

er stets die unterredenden Persönlichkeiten treffend auswählt (so z. B. in einem Gespräch Lucian, Erasmus und Rabelais).

In Deutschland spiegelt sich der lehrhafte Charakter des Rationalismus auch in dem Seitentriebe des T.s. Hier war es ein Schriftsteller niederen Ranges, David Faßmann, eine merkwürdige Erscheinung, halb Narr, halb Gelehrter, der das französische T. mit wenig Witz und pedantischer Breite nachahmte. Von 1718 bis 1740 gab er in Leipzig eine Art Monatschrift 'Gespräche im Reiche derer Todten' heraus, die in der Form von „Entrevuen von Personen, so in der Welt einen hohen Rang gehabt“, sich ganz nach Art der moralischen Wochenschriften ergeht. Daneben veröffentlichte Faßmann anonym in Buchform die 'Neuentdeckten Elysäischen Felder' 1735 bis 1736, in denen sein Geistesverwandter und Widersacher Gundling eine Rolle spielt. Diese Entrevuen hatten großen Erfolg und wurden viel nachgeahmt. Gottsched selbst war der Gattung der T.e freundlich gesinnt und übersetzte einige Gespräche von Lucian und Fontenelle. Auch Friedrich der Große selbst verschmähte die Gattung nicht. Wir besitzen von ihm ein T. aus dem Februar 1772, in dem zwei damals noch lebende, aber politisch tote Persönlichkeiten, der Herzog von Choiseul und der Graf Struensee, im Gespräch mit Sokrates auftreten, und im folgenden Jahre führte der König den Prinzen Eugen, den Herzog von Marlborough und den Fürsten Lichtenstein in einem satirischen T.e vor (Friedr. d. Gr. Werke, dt. Ausg. von Volz 1913, Bd. 5, S. 234 ff.).

Unter den Nachahmern Faßmanns sei besonders der vielseitige Christoph Gottlieb Richter genannt, der auch durch seine eigenartigen, im Stil der biblischen Bücher abgefaßten zeitgenössischen Chroniken der Kriege Friedrichs des Großen bekannt ist. Eine Ergänzung zu dieser literarischen Spielerei bilden seine Gespräche im Reiche der Toten, in denen sich jüngstverstorbene fürstliche Persönlichkeiten oder im Kriege gefallene Heer-

führer von preußischer und österreichischer Seite unterhalten.

In der Form des T.s wurden auch alle möglichen Tagesereignisse behandelt. So wurde das T. zur historischen Flugschrift. Zur Dreihundertjahrfeier der Buchdruckerkunst erschien 1740 im T. zwischen Gutenberg, Fust, Schöffer und Mentelin. Auch zur rein philosophisch-literarischen Streitschrift wird die Form verwendet. Eine interessante Satire veröffentlichte Friedr. v. d. Trenck im Jahre 1784 unter dem Titel: 'Pater Pavian, Voltaire und Ich' (anonym), worauf 1787 ebenfalls anonym eine Erwiderung 'Voltaire und Trenck' erschien. Zur Abwechslung wird das Gespräch auch einmal aus dem Reiche der Toten in das Reich der Lebendigen verlegt in den 'Curieusen Gesprächen im Reiche der Lebendigen zwischen Peripatetico und Musophil' (o. O. u. J.). Sogar die Unterliteratur der Verbrecherbiographien kleidete sich in die Form des T.s. Diese Schriften wenden sich an die niedrigsten Instinkte und gehören durchaus in das Gebiet der Schundliteratur.

Das T. steht und fällt mit dem Geiste der Aufklärung. Wieland, der Dichter der Aufklärung und Übersetzer des Lucian, hat auch die Literatur der T.e durch drei „Gespräche im Elysium“ bereichert, mit denen die „Göttergespräche“ aufs engste verwandt sind. Die Form eines T.s zwischen Peregrin und Lucian hat auch der Roman 'Peregrinus Proteus', der die großartigste Ausgestaltung dieser Kunstform darstellt. An Wieland knüpft auch die kecke Satire des jungen Goethe 'Götter, Helden und Wieland' an, die weiter nichts ist als ein dramatisch ausgestaltetes T. So ist zum Schluß noch durch diese beiden Großen die in Platttheit und Niedrigkeit versunkene Gattung geädelt worden.

Im 19. Jh. ist das T. als archaistische Kunstform gelegentlich immer wieder aufgetaucht. Aus Grillparzers Frühzeit stammt ein unvollendet gebliebenes satirisches T., das Friedrich den Großen und Voltaire nach der Schlacht bei Jena einführt und auch noch Prinz Louis Ferdi-

nand und den Herzog von Braunschweig bringen sollte (Werke hrsg. von Aug. Sauer, 5. Ausg., Bd. 13 S. 141). Ganz ist die Gattung in der satirischen Literatur noch heute nicht ausgestorben (vgl. Herbert Eulenberg: Schattenbilder S. 248: Lord Byron).

J. Rentsch *Das Totengespräch in der Literatur* (Lucianstudien [II]). Progr. Gymn. Plauen 1895. Dazu die Besprechung von R. Rosenbaum *Euphorion* V (1898), 126 ff. Über Faßmann vgl. ADB. 6, S. 580. Über Richter vgl. Goedeke 4⁸ T. I S. 577. C. Kaulfuß-Diesch.

Totenlied. Das germanische Totenlied, für das die Zeugnisse in den Literaturgeschichten von Heusler, v. Unwerth-Siebs und mit sehr weitgehender Berücksichtigung aller Stellen über Totenklagen überhaupt von Ehrismann zusammengestellt sind, bleibt uns mangels wirklicher Anschauung ein Schatten. Nirgends ist uns ein Wortlaut erhalten. Denn die nordische *erfidrápa* ist eine Abart des skaldischen Preisliedes (s. d.). Und auch die beiden wichtigsten frühgermanischen Zeugnisse für Gesang bei fürstlichen Leichenbegängnissen haben wir in die Sphäre individueller standesmäßiger Kunstpoesie einzuordnen. Weder die Gesänge über den toten Attila bei seiner Bestattung (Jordanes Kap. 49 nach dem zeitgenössischen Bericht des Priscus) — sofern sie wirklich gotisch und nicht hunnisch waren — noch die Lieder bei der zerteilten Bestattungsfeier des Beowulf (Vers 3137—3183) sind liturgisch-kultischer, sondern preisliedhafter Natur. Sie sehen Leben und Taten des Gefolgsherrschers vom Blickpunkt des Gefolgsman, der den Ruhm seines Herrn verkündet, und können nicht als typisch betrachtet werden. Wichtiger sind die Notizen über die Trauergesänge, unter denen die Westgoten ihren toten König Theoderich vom Felde der katalanischen Schlacht trugen, da hier nach Lage der Dinge weder Improvisation noch kunstvolles Preislied in Frage kommen können, sondern nur überlieferte kultische Texte. Ähnlich bewerten wir die Gesänge, die die Ostgoten vor Rom über ihre gefallenen Edeln anstimmten (Procop, De bello

got. 2, 2). Aber die Chronistik gönnt uns keinen Blick auf die Art dieser Gesänge.

Eine ganz andere Gruppe bildet die Totenbeschwörung, deren empormahnende Rede, sofern sie dichterisch geformt ist, durchaus in das Gebiet der magischen Poesie gehört (vgl. *Zauberspruch*). Ihr schreiben wir den früh aussterbenden Terminus ahd. *sisu*, *sisesang* zu, der in Glossen und kirchlichen Vorschriften auftaucht (Stellenzeugnisse bei v. Unwerth-Siebs und Ehrismann). Die Totenbeschwörung wird zu einer effektvollen Szene in jüngerer nordischer Dichtung. Die eddische Sammlung verwendet sie in der Beschwörung der toten Zauberfrau durch Odinn ('*Baldars draumar*') und der toten Mutter durch Svipdagr ('*Grógaldr*': „Wache Groa! Wache du Gute! Ich weck' Dich vor Totenreichs Tor“) als eindrucksvolle aber stark literarisch geformte Beispiele. Nah verwandt mit dem Eingang des '*Grógaldr*' klingt die Totenbeschwörung, mit der in der '*Hervararsaga*' die Schildmaid Hervör ihren Vater Angantyr weckt und das fluchbeladene Sippenrecht Tyrping von ihm fordert („Wache Angantyr! Es weckt Dich Hervör, Deiner Tofa einzige Tochter“). Die ganze Szene ist womöglich noch stärker romantisiert als die eddischen Dichtungen.

A. Heusler *Altgermanische Literatur* S. 52 ff. v. Unwerth-Siebs *Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des 11. Jhs.* 1920, S. 20 ff. G. Ehrismann *Geschichte der deutschen Literatur I* (1918), S. 36 ff. Zu Attilas Leichenfeier: Fr. Kluge PBB. 37, 157 ff. Edw. Schröder *ZfDA.* 59, 240 ff. Zu den nordischen Dichtungen: Genzmer *Edda T. 2* (Götterlieder, Sammlung Thule Bd. 2), S. 24 ff. 177 ff. Heusler-Ranisch *Eddica minora* S. XVII ff. 12 ff. Genzmer *Edda T. 1* (Heldenlieder, Sammlung Thule 1), S. 202 ff.

H. de Boor.

Totentänze. § 1. Allenthalben taucht in Mittelalter und Neuzeit der Glaube auf, daß die Toten Nachts auf den Friedhöfen Tänze aufführen; die Lebenden suchen sie in ihren Reigen hineinzu ziehen, und wer ihn mitspringt, ist ihnen verfallen. Erstirbt entweder auf der Stelle oder sieht einem sicheren Tod entgegen.

§ 2. Aus dem religiös sehr stark angeregten Untergrund Frankreichs um die Wende des 13. Jhs. erwuchs zuerst der Gedanke, den Reigen der Toten und der Lebenden bildlich darzustellen, verbunden mit dem ebenfalls in der mittelalterlichen Literatur bereits vorkommenden Motiv der Ständesatire und gedacht als ein Memento mori: daß wirklich die Toten jederzeit den Sünder holen können und er sich daher rechtzeitig zur Buße bereiten müsse. Geistliche waren es, welche diese Bilder bestellten oder zumindest veranlaßten; sie benutzten den Volksaberglauben zu asketischer Warnung. Das beweist klar die Gestalt des Predigers auf der Kanzel am Eingang so vieler Totentänze. Gleichsam zur Illustrierung seiner warnenden Ansprache deutet er auf den folgenden Reigen hin. Adam und Eva am Baum des Paradieses oder Christi Kreuzestod oder der offene Höllenrachen weisen auf manchen Bildern noch schärfer auf diesen mahnenden Zweck hin.

§ 3. Der Gedanke des „Totentanzes“ gewinnt Gestalt in jener Zeit der geistigen Umwälzung, welche das MA. vom 13. bis in das 14. Jh. durchwühlt und eine scharfe Trennung zweier Epochen bedeutet. Im religiösen Kult wie in der künstlerischen Formgebung geht jetzt, oft recht jäh und unvermittelt, gebundene Form, Feierlichkeit und Monumentalität über zu innerer Erschütterung, zur Vergewärtigung der religiösen Schau, zur schreckhaften Sichtbarmachung seelischer Visionen. In allen schöpferischen Vorstellungen vollzieht sich diese Entwicklung parallel, wenn auch in verschiedenem Tempo. Auch die Totentänze ordnen sich diesem Gang ein. In zwei verschiedenen Gestaltungsarten spiegelt sich das wider: Der feierlich geschrittene Reigen fällt in die romanische Zeit zurück; der gellend gesprungene Tanz nimmt in der beginnenden neuen Stilauffassung das Motiv auf. An Friedhofsmauern, in Kirchen und auf Leichenhallenwänden kehren diese Bilder vom Tanz der Toten durch das ganze MA. und durch das ganze Mitteleuropa immer wie-

der; von Frankreich wandert das Thema nach Westen, Norden und Osten.

§ 4. Als daher um die Mitte des 15. Jhs. die Totentanzbilder allgemein bekannt geworden waren, stellte man sie in Handschriften und Blockbüchern zusammen, da ihr Inhalt dem damals neu erwachten starken religiösen Drang des dt. Volkes willig entgegenkam. Für diese Art der Veröffentlichung konnte man indes den langen Zug der Toten und Lebenden nicht gebrauchen, sondern man zerschneidet sozusagen den Reigentanz in einzelne Paare, welche man nun gesammelt, aber jedes Paar auf einer Seite für sich gesondert, zu einem Buch zusammenstellte. Doch immer ist es der Tote, welcher mit dem Lebenden sich bewegt, wie Titel, Zeichnungen und Verse dieser Bücher — genau wie auf den großen Wandbildern — klar offenbaren.

§ 5. Schon früh fügte man in Frankreich, dann auch in den anderen Ländern nach Art der altchristlichen *tituli* den Bildern Verse bei, in denen die Lebenden ihr Schicksal beklagen, dann auch die Toten mit Warnungen und Aufforderungen sich an diese wandten. Daneben aber erwuchs ein zweites Gedicht in welchem nicht die Toten, sondern der nach antikem Muster personifizierte Tod die Menschen zum Eintritt in seinen Tanz aufforderte. Dies Motiv vom Tanz des Todes war genährt worden durch verwandte Motive aus der Mystik, so daß vielleicht dieser neue Text aus Deutschland seinen Ursprung nimmt. Auch der zweite Dialog vom Tanz des Todes wurde rasch verbreitet, von Lübeck bis nach Spanien erschien er unter Bildern, ohne daß der Widerspruch zwischen der Darstellung und den Versen empfunden wurde.

§ 6. Niemals dagegen ist, nach den vorhandenen Zeugnissen zu urteilen, einer der mal. Totentanztexte auf der Bühne verkörpert worden. Und wenn in historizistischer Einstellung heute Wandertruppen aus den wundervoll schlichten Versen der Lübecker Totentänze eine Art stilisiertes Drama zurückgeschneidert haben, so mag das viel-

leicht ganz hübsch sein, aber ein mal. Drama ist das nicht, sondern nur ein Schaustück der heutigen Literatenmode des angeblich „Primitiven“ (als ob die Menschen des MA.s so primitiv gewesen wären!).

§ 7. Die Trennung des Reigens der Toten und der Lebenden in einzelne Paare je eines Leichnams und eines Menschen, welche unter äußerem Zwang in den Blockbüchern vorgenommen wurde, mußte die Auffassung verstärken, daß es sich bei dem Skelett um den personifizierten Tod handelte. Holbein zieht zum ersten Male die künstlerischen Folgerungen daraus. Er, der humanistisch gebildete Maler, geht von der antiken Vorstellung des persönlichen Todes aus, der alles ohne Unterschied dahinrafft, und gibt dementsprechend einzelne Bilder, auf denen der Tod den jeweiligen menschlichen Standesvertreter mitten aus seiner Beschäftigung herausreißt. In dieser Umbiegung des Motivs spricht sich eine gänzlich veränderte Grundstimmung aus: der humanistische Individualismus tritt dem kollektivistischen MA. gegenüber und löst es ab. Holbeins Auffassung ist herrschend geblieben bis heute; sie hat die vielen Totentanzbilder und -gedichte allenthalben beeinflußt. Genau, wie Holbein den Tod handelnd in das Leben seiner Gegenwart hineinstellt, tun auch die Nachfolger. In bald humorvollen, bald ernsten Zeichnungen mahnt z. B. bei Pocchi der Tod. Auf Rethels Holzschnitten agitiert der Tod für die Revolution, er geigt auf dem grausigen Maskenball der Pest zum Tanz, er geht als ernster, friedbringender Pilger durch die Lande. Auch Böcklin, von Holbeins Tuke-Porträt berührt, hörte von der letzten Saite der Todesfiedel den Ton schwirren. Das gewaltige Erlebnis des Weltkrieges hat mehr denn je gerade das Motiv des Totentanzes den Dichtern und Künstlern zum Erlebnis gebracht. Hier taucht vielfach, z. B. bei dem Vlamen Frans Masereel oder dem Holsteiner Hans Groß, die alte Anschauung wieder empor, daß das Heer der Toten aus den Gräbern steigt und die Lebenden in seine Reihen zwingt. Damit ist der

alte Ausgangspunkt wieder erreicht, der Kreis geschlossen, in welchem Mensch und Mensch sich begegnen.

§ 8. Ein religiöses Motiv, herausgeboren aus der inneren Empfindung der gläubigen Scheu vor dunklen Gewalten, gewinnt zu kirchlichen und didaktischen Zwecken bewußte sichtbare Gestalt und erhält lyrische Untermalung. Es gelangt weiter zu lyrisch-dramatischer Selbständigkeit und kehrt zur ursprünglichen, organischen Verbildlichung schließlich wieder zurück, als eine Zeit kam, in welcher die dynamischen Kräfte der Menschheit von neuem entbunden waren und das Übersinnliche seine alte Kraft wieder erlangte.

W. Stammer *Die Totentänze des Mittelalters* 1922 (dort weitere Literatur). Ders. *Die Totentänze* (Bibl. d. Kunstgeschichte 47) o. J. (1922). Ellen Breede *Studien zu den lat. u. dt.-sprachlichen Totentanztexten des XIII.—XVI. Jhs.* Diss. Greifswald 1924. W. Stammer *Die Totentänze* 1925. W. Stammer.

Tragikomödie s. Nachtrag.

Tragödie s. Trauerspiel.

Trauerspiel. § 1. Wenn in einer Dichtung das leidvolle Geschick der dargestellten Hauptperson nicht in scharfem Gegensatz zu ihrer menschlichen Größe vor und besonders während des Leidens steht, so spricht die Ästhetik nur vom Traurigen, nicht vom Tragischen. Man könnte deshalb meinen, daß das seit dem 17. Jh. verwendete Wort Trauerspiel nicht dasselbe wie Tragödie, sondern ein Nachbargebiet davon bezeichne. Tatsächlich aber meinen die beiden Worte nur selten Verschiedenes.

§ 2. Harsdörffer teilte den Oberbegriff „Schauspiel“ ein in „T.e / welche der Könige / Fürsten und großer Herren Geschichte behandeln“ (in gebundener Rede), ferner in „Freudenspiele“ (in ungebundener Rede), und in „Hirten- oder Feldspiele“ (in gebundener Rede) (‘Poetischer Trichter’, II. Stund). Gottsched überschreibt in der 4. Auflage der ‘Critischen Dichtkunst’ S. 603 ein Kapitel: ‘Von Tragödien, oder Trauerspielen’ und gebraucht beide Bezeichnungen durcheinander, wie es auch Chr. Weise getan hatte. Er setzt ihnen,

strenger als Weise, die „Komödien oder Lustspiele“ entgegen, die nicht nur wie die Komödien des 16. Jhs. sich von den Tragödien durch den heiteren Gesamteindruck unterscheiden, sondern durch eine andere Zielsetzung und vor allem nach Opitzens Vorbild durch die in die Tragödie nicht zugelassenen Personen geringeren Standes. Für „eine solche Art von Schauspielen, die von den Franzosen *Comédie larmoyante* genennet wird“ schlägt er (S. 644) die mit einem Zusatz versehene Bezeichnung „bürgerliches oder adeliges Trauerspiel“ oder „Tragikomödie“ vor. J. E. Schlegel wollte wie Opitz, Harsdörffer, Bircken u. ä. später Sulzer, Bouterwek, Schopenhauer, P. Ernst die Bezeichnung T. nur für Handlungen hoher Personen anerkennen, Lessing verwendet T. als Bezeichnung seiner ersten Dramen und wie F. Nicolai (‘Abhandlung vom Trauerspiele’ 1757) in seinen theoretischen Schriften. Für das bürgerliche Drama und im Sturm und Drang, wie überhaupt für das 18. Jh., ist die Bezeichnung T. allgemein. Goethe nennt die ‘Natürliche Tochter’ bereits in Hinblick auf die geplante Trilogie „T.“, ‘Stella’ wird 1805 aus einem Schauspiel ein T. Schiller setzt Tragödie gleich T. (in den ‘Maltesern’ wechselt er die Bezeichnung), bevorzugt in seinen theoretischen Schriften Tragödie, in den Drucken T. Die „Tragödie“ scheint um 1800 im Gegensatz zum T. den tragischen Tod des Helden zu erfordern; die Romantiker erachten für die Tragödie anscheinend den Vers für notwendig.

§ 3. Durch die Bezeichnung versuchte man, mit Folgerichtigkeit etwa seit Iffland, innerhalb des ersten Dramas von dem ernst endenden T. das Schauspiel (s. d.) abzuheben, das zwar nicht dem Namen, wohl aber der Sache nach auch die griechische Bühne kannte. Im Schauspiel bildet innerhalb des Dramas eine objektive versöhnliche Lösung Ziel und Sinn des Kunstwerks. In der Tragödie bleibt der Konflikt ungelöst, und es wird nicht etwa das Gute belohnt und das Böse bestraft, sondern es wird eine nur sub-

jektive tragische Versöhnung erreicht durch das sittlich Wertvolle in der Persönlichkeit, das in dem Konflikt des Helden mit dem Schicksal oder mit sich selbst zutage tritt (Lipps). Daß für die Berechtigung der Bezeichnung T. oder Tragödie nicht etwa der Tod des Helden entscheidend ist, sondern nur sein Unterliegen, beweist die Auffassung des 'Tasso' als Tragödie, den Goethe allerdings Schauspiel genannt hat.

§ 4. T. ist also im wesentlichen mit Tragödie gleichzusetzen. Das Problem, worin das Tragische besteht, und was eine Tragödie ist (in all diesen Untersuchungen sind die lyrische und besonders die erzählende Dichtung mehr als billig außer Betracht geblieben), ist seit Aristoteles, Gottsched, Lessing, Schiller, den Romantikern, Ludwig, Hebbel bis zu den Naturalisten, Neuklassizisten und Expressionisten immer erneut Gegenstand theoretischer Erörterung gewesen. Die Frage der Katharsis (s. d.) und zu Unrecht eine Zeitlang die der sogenannten tragischen Schuld haben dabei eine Rolle gespielt. In neuerer Zeit ist die Frage nur von der in der Tragödie dargestellten Welt aus unter Ablehnung aller von außen herantretenden Überlegungen und Forderungen in einer wie die Schillers und G. Freytags optimistischen Anschauung behandelt worden von Th. Lipps, in psychologischer Methode umfassend von J. Volkelt, der sich mit den anderen Auffassungen auseinandersetzt und allen Verzweigungen des Tragischen nachgeht. Die geschichtl. Wandlung des Begriffs des Tragischen ist noch nicht umfassend dargestellt worden.

Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, hrsg. von R. Petsch (Philosoph. Bibl. 121) 1910. Th. Lipps *Der Streit über die Tragödie* (Beitr. zur Ästhetik II) 1891 bes. S. 66 ff. J. Volkelt *Ästhetik des Tragischen* 1917^a. G. Freytag *Die Technik des Dramas* II, 1. Für die Unterschiede in der Bezeichnung: H. Schauer *Chrn. Weises biblische Dramen* 1921. S. 40 f. J. Petersen *Schiller und die Bühne* (Pal. XXXII) 1904. S. 25 f. H. Schauer.

Travestie s. Parodie.

Trilogie. § 1. T. [griechisch *τριλογία*, von *τρίς* (= dreimal) und *λόγος* (= *διάλογος*)] ist die zusammenhängende Folge von drei Tragödien, mit der die tragischen Dichter im alten Griechenland die dramatischen Wettkämpfe des Dionysosfestes bestritten und die durch das hinzutretende Satirspiel zu einer Tetralogie wurde. Schon bei den Griechen wurden auch Werke anderer Literaturgattungen zu solchen Einheiten verbunden. Heute ist das Wort T. üblich für die Zusammenfassung von drei zusammengehörenden Dichtungen, häufig von Dramen und von Romanen, aber auch von lyrischen Gedichten.

§ 2. Die T. im griechischen Altertum. In Erinnerung an den Ursprung des griech. Dramas aus dem Kult des Dionysos wurden in Griechenland nicht an beliebigen Tagen, sondern nur zu den Festen des Dionysos Dramen aufgeführt und zwar als vom Staat veranstaltete musische Wettkämpfe. Es kamen nur neue Tragödien an mindestens drei aufeinanderfolgenden Tagen zur Aufführung. Nach einem seltsamen, aber schon im 5. Jh. (seit der Einführung der Spiele zu dem Fest der Lenäen) gelockerten Zwange wurden je drei Tragödien (= T.) und zur Entspannung ein Satirspiel (= Tetralogie; bei Euripides auch ein anderes Spiel an Stelle des Satirspiels) desselben Dichters an demselben Tage gespielt. Die Dreizahl der Tragödien geht vielleicht auf die Dreigliederung des Festgedichts in älterer Zeit zurück. Wie die schon zu Aischylos' Zeit gespielten Komödien eingeordnet wurden, ist unsicher. Im 4. Jh. ist die Verbindung der Tragödien mit dem Satirspiel gelöst; die Satirspiele werden in besonderen Wettbewerben dargestellt. Die drei Tragödien einer T. entstammten ursprünglich demselben Mythenkreis und nahmen wohl in Anlage und Ausführung auf die ganze Spieleinheit des Tages Rücksicht, so daß man jede einzelne Tragödie mit einem umfangreichen Akt eines Gesamtdramas vergleichen kann (Beispiel: 'Oresteia' des Aischylos). Schon Aischylos hat aber nicht mehr immer die sogenannte

trilogische Einheit, also den stofflichen und gedanklichen Zusammenhang, durchgeführt. Sophokles hob die mythologische Verbindung seiner drei Tragödien auf, so daß drei voneinander unabhängige Einzeltragödien an demselben Tage aufgeführt wurden, mit denen aber doch wohl eine gewisse innerliche, wenn auch von uns nicht mehr übersehbare Gesamtwirkung erreicht werden sollte. Der Preis galt ja auch stets nur der Gesamtleistung. Als schließlich bei den Dionysien auch alte Stücke aufgeführt wurden, wiederholte man immer nur eins, nicht die ganze T. Vollständig ist nur eine T. erhalten, die 'Oresteia' des Aischylos, bestehend aus 'Agamemnon', den 'Choephoren' und den 'Eumeniden'. Das dazugehörige Satirspiel 'Proteus' ist verloren. Aus gelegentlichen Notizen sind aber die Titel einer Reihe von T. bzw. Tragologien bekannt.

F. Lübker *Reallexikon des klassischen Altertums* 1891⁷ hgb. v. M. Erler Sp. 1195f. W. Christ *Geschichte der griech. Literatur* 1890² S. 167 f. u. 198 f. U. von Wilamowitz-Moellendorf *Die griech. Lit. des Altertums* (Die Kultur der Gegenwart I, 8) 1912³ S. 72 f., 85 f. G. Hermann *De compositione tetralogiarum tragicarum* 1819. F. G. Welcker *Die Aschyleische Trilogie* 1824. F. G. Welcker *Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet* 1839—41. R. Pröhl *Katechismus der Dramaturgie* 1899². S. 28 f. C. Steinweg *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie, Band VI: Aischylos* 1924. S. 12 ff., 42 ff., 115 ff.

§ 3. Trilogien im neueren Drama. Da auf der neueren Bühne nicht mehr wie in Griechenland die drei Dramen hintereinander am gleichen Tage aufgeführt wurden, fiel die Hauptvoraussetzung für die trilogische Einheit fort. Trotz unserer der T. nicht günstigen Bühne sind die Versuche nicht selten, im Drama einen Ideenkomplex in drei zusammenhängende Werke zu gliedern oder wenigstens äußerlich die Fülle des Stoffs, der in einem Drama nicht zu meistern ist, auf mehrere und dann in Erinnerung an die alte T. meist auf drei Dramen zu verteilen. Häufig ist das bei der dramatischen Darstellung historischer Stoffgebiete geschehen. Von Nicode-

mus Frischlin sind die Prologe und Aktinhaltsangaben zu einer geplanten 'Joseph'-T. erhalten. J. Ay rer, der mehrere weitläufige Dramenzyklen ausführte, hat die Wolfdietrichsage in einer T. behandelt. Klopstocks drei Bardiete gehören dem Stoff nach zusammen. Der Maler Müller hinterließ eine 'Adonis'-T. Ifflands 'Verbrechen aus Ehrsucht' ist durch das Verlangen des Publikums nach Fortsetzung zu einer Folge von drei Schauspielen verlängert worden. Goethe, dessen klassischem Formgefühl die klarentfaltete Teilung der Trilogie zusagen mußte, plante 1799, das Erlebnis der französischen Revolution in einer T. zu gestalten, von der nur die 'Natürliche Tochter' fertig geworden ist. Seinen 'Faust' suchte Dingelstedt, der ja auch Hebbel zur Vollendung seiner 'Nibelungen'-T. ermunterte, 1876 in eine T. umzuwandeln. Obwohl Goethes Vorliebe für harmonische „Konstruktion“ der dramatischen Dichtung den Gedanken Gottfried Hermanns gern aufnahm, daß die T. und Tetralogien der Griechen nicht durch den Stoff, sondern meist durch die Form zu einer Einheit verbunden seien, irrte er doch, wenn er Schillers 'Wallenstein' mit den griechischen T. verglich. [Die tragischen Tetralogien der Griechen, 'Kunst und Altertum' IV 2 (1823) S. 158ff.] Schillers 'Wallenstein' ist vielmehr ebenso wie Grillparzers 'Goldenes Vlies' als zehnteiliges Drama mit einem Vorspiel aufzufassen. Der epischen Breite des romantischen Dramas kamen Dilogien und T. entgegen. Im 19. Jh. haben ferner de la Motte-Fouqué ('Held des Nordens'), Raupach ('Cromwell'), Immermann ('Alexis'), R. Wagner ('Ring des Nibelungen' = T. und Vorspiel) T. geschaffen. Auch dem Ausland sind sie nicht fremd (z. B. Swinburne, Strindberg, R. Rolland). Auch um die Jahrhundertwende und im Drama des Expressionismus sind öfter Dramen um des stofflichen oder um des gedanklichen Zusammenhangs willen in T. gegliedert zusammengefaßt worden oder sollen es noch werden (z. B. von A.

in der zweiten und vierten Senkung zu. Der Vers bekam den Namen *Senar* („Sechsfüßer“).

Im Dt. wurde der iambische T. in der Hauptsache bei Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen verwendet. J. E. Schlegel gebrauchte den Vers in den Probestücken seiner Übersetzung aus Aristophanes' 'Plutos' (1757), dann auch in eigenen Werken, wie in dem Lustspiel 'Die entführte Dose' und in der Tragikomödie 'Der Gärtnerkönig'. Ramler verwendete seit 1773 den Vers in dramatischen Kleinigkeiten und erlaubte Auflösungen der antiken Länge im 3. und 5. Fuße. Im allgemeinen wurde aber der Vers rein alternierend gebaut und stichisch ohne Versbrechung verwendet. Lessing trug sich mit der Absicht, 'Nathan' in iambischen T.n abzufassen. Goethe war wohl durch W. von Humboldts Übersetzung des aischyleischen 'Agamemnon' auf den T. aufmerksam gemacht. Er benutzt ihn besonders in den Helenaszenen des 'Faust', in Fausts Monolog am Anfang des IV. Akts im 2. Teil, in den Vorspielen, in 'Paläophron und Neoterpe', in der 'Pandora'. Im Alter und bei Umarbeitungen scheint Goethe mit dem T. freier verfahren zu sein. Genauere Untersuchungen fehlen. „Der sechsfüßige Iambus“, äußerte er zu Eckermann, „wäre freilich am würdigsten, aber er ist für uns Deutsche zu lang; wir sind wegen der mangelnden Beiwörter schon mit fünf Füßen fertig“. Schiller fand den Vers schön und wohlthuend. Er verwendete ihn, wohl durch Goethes Helena bestimmt, in der 'Jungfrau von Orleans' bei den Montgomery-Szenen II, 6—8 und in der Rede Don Cesars „Das Recht des Herrschers“ in der 'Braut von Messina' (IV 8). Platen verwendete den iambischen T. in seinen Komödien. Mit Platen beginnt auch die Periode der Übersetzung antiker Dramen in T.n. In T.n hat U. v. Wilamowitz-Moellendorf übersetzt. Den iambischen T. im Epos hat Spitteler gebraucht. Neuerdings hat sich H. v. Hofmannsthal in der 'Idylle' des iambischen T. bedient. Überden „hinkenden“ iambischen T. siehe den Art. *Iambus* Bd. II, S. 1.

Besondere Schwierigkeiten machte den Theoretikern der Schluß des T.s. Hier sollte die antike Länge möglichst durch eine Hebung wiedergegeben werden, während die dt. Wörter doch meist auf eine leichte und klangschwache Endung ausgehen. In genauer Anlehnung an die antike Form mit ihren Spondeen und Auflösungen suchten die Romantiker wie Fr. und W. Schlegel und auch Voß den T. nachzubilden.

Zu besonders starken und häufigen Tonbeugungen führte auch das Bestreben, an die Stelle der ersten, dritten und fünften Kürze des antiken Verses, die dort durch eine Länge ersetzt werden können, im Dt. etwas Entsprechendes zu setzen.

Gemieden wird die Zäsur nach der sechsten Silbe, weil diese den Vers in zwei gleiche Stücke teilen und ihn dem Alexandriner annähern würde. (Rhythmisch unterscheiden sich T. und Alexandriner wesentlich: der T. ist eine rhythmische Reihe, der Alexandriner eine rhythmische Kette.) Im allgemeinen scheint die Fuge zwischen der 2. und 3. Hebung (v - v x | v | x), meist mit weiblichem Schluß des ersten Bundes, üblich zu sein.

Versbrechung scheint selten zu sein. Das Bestreben, den Vers auch als Sinneinheit zu bilden, hat oft zu ungewöhnlichen Fügungen und Bindungen der Wörter geführt.

Neuere ausreichende Untersuchungen fehlen. Über die grundsätzlichen Fragen für die Übertragung griechischer und lateinischer Verse ins Dt. siehe die Art. *Antike Versmaße*, *Spondeus*, *Quantität*, *Prosodie*, *Iambus*.

Minor Met. S. 259—267, 525, A. Koch *Von Goethes Verskunst* 1917. Fr. Lang *Platens T. Ein Beitrag zur antikisierenden Verstechnik*. Sonderabdruck aus dem *Anuarul liceului* II. Czernowitz 1924.

P. Habermann.

Trinklied. Einer Zecherdichtung, die gesungen wurde, begegnen wir zuerst in der Vagantenpoesie. Das Lied des sogenannten Archipoeta '*Mihi est propositum in taberna mori*' hat noch Bürger und spätere zu Übertragungen angeregt.

Volksliedmäßige dt. T. er kommen seit Ende des 15. Jhs. vor. Das 16., der Völkerei besonders ergeben, hat eine große Zahl hervorgebracht. Als Getränk wird zumeist der Wein gefeiert, seltener das Bier und ganz ausnahmsweise der Brantwein. Unter den Weinsorten treten auf Rheinwein, weitaus der beliebteste, z. B. Bacharacher, Fürstenberger; Frankenwein von Klingenberg am Main und Würzburger Steinwein, Neckarwein, Pfälzer, Elsässer, Österreicher, Tokayer, Burzunder, Muskateller und Wermutwein, andre nur gelegentlich. Most ist kaum erwähnt. Im Anfang des 17. Jhs. werden die Bierlieder häufiger, und bestimmte Arten des Hopfen- und Malzgetränks bevorzugt man, z. B. Joachimsthaler, Merseburger und Naumburger. Die Weinpoesie der Anacreontiker wird abgelöst durch den Preis des Punsches, namentlich bei den Freimaurern. Das Punschlied von J. F. Loewen 1757, vertont von Fleischer, setzt damit ein, und Schillers 'Vier Elemente, innig gesellt' (1803) steht etwa im Mittelpunkt dieser Gattung, die bis ungefähr 1850 reicht. Während der Freiheitskriege kommt das Bier mehr zur Geltung, und in der Folgezeit spielen in dem immer feucht-fröhlicher gestalteten Studentenliede Wein und Bier wohl die gleiche Rolle. In Scheffel und Baumbach findet das neuere studentische T. seine Hauptvertreter. Aber schon in den letzten Jahren vor dem Weltkriege sind die T. er entschieden zurückgetreten.

Als gern benutzte Motive kommen vor: die Saufmesse (trunkene Mette), das Trinkturnier, Vater Noah als 'Weinerfinder', Lob des Bacchus, Verachtung Muhammeds, der den Weingenuß seinen Anhängern verboten hat, Liebe und Wein als Freudenspender, Wein als Sorgenbrecher, Vergleich zwischen dürstender Natur und durstigem Menschen, Geringschätzung des Wassers, Preis des deutschen Rheins; die verschiedenen Jahreszeiten werden als zum Trinken geeignet hervorgehoben: die Krone derartiger Dichtungen ist Storms 'Oktoberlied'.

Eine häufige Form des T. es bildet der

Rundgesang. Damit in Verbindung ist das Quodlibet zu bringen. Einen eigenartigen Zweig der Trinkpoesie sehen wir im Anstichlied, und das Martinlied (s. d.) weitet das T. zum Schlemmerlied aus.

H. Süßmilch *Die lat. Vagantenpoesie des 12. und 13. Jhs. als Kulturerscheinung 1917* (= Beitr. Kulturgesch. d. MA.s u. d. Ren. 23) S. 52. L. Uhlands 4. Buch der *Allen hoch- und niederdt. Volkslieder*. Hoffmann von Fallersleben *Die dt. Gesellschaftslieder* Nr. 96—135. W. Crecelius *Alemannia XVII* (1889), S. 25. M. Steidel *Die Zecher- und Schlemmerlieder im dt. Volksliede bis zum dreißigjäh. Kriege*, Heidelberg. Diss. Karlsruhe 1914. M. Friedlaender *Das dt. Lied im 18. Jh.* 2 Bände 1902. Eine zusammenfassende Arbeit über das T. des 19. Jh. fehlt noch; Versuch einer Übersicht über die dt. T. er aus verschiedenen Jahrhunderten: E. Schulte-Strathaus und K. Wolfskehl *Die trunkenen Mette* 1909. K. Reuschel.

Triolett ist ein einstrophiges Gedicht epigrammatischen Charakters. Es besteht in der Regelform aus acht Versen, meist Vier- oder Fünfhebern iambischen oder trochäischen Ganges, die durch zwei Reime verbunden sind. Der erste Vers wird im vierten Vers wiederholt. Die beiden ersten Verse kehren als Abschluß wieder: ab a a a b a b.

Von dieser strengen Form wird in Vers- und Reimzahl und in der Stellung der wiederkehrenden Verse oft abgewichen.

Tähnliche Gedichte und vereinzelte strenge T. e kommen schon bei Dichtern des 17. und 18. Jhs. vor (Hagedorn). Besonders gepflegt wurde die Form des T. s von der Romantik und ihrer Zeit (W. Schlegel, Gleim, Goethe, Rückert, Platen, Raßmann, Chamisso u. a.).

Genau gleich gebildet ist das Virelay der Franzosen, von dem das T. vielleicht herzuleiten ist.

Minor Metry. S. 494—495, 536. Fr. Raßmann *T. e der Deutschen* 1815. Ders. *Sammlung triolettischer Spiele* 1817.

P. Habermann.

Trochäus. Der T. (τροχαιος „Läufer“) ist in der Antike ein Versfuß der Form — u. In der Dichtung des Altertums erscheint der T. besonders in der Versform des Tetrameters (s. den Art. Tetrameter).

Im Dt. meint man im allgemeinen, wenn man von trochäischen Versen spricht, Verse, deren Metrum nach Sch w e r e verhältnissen betrachtet, also nach der Abfolge von Hebung und Senkung, die Fußbildung ~X ~X ... zeigt, eine Schwereabstufung, die man nach alter Gewohnheit fälschlich mit den antiken Quantitätszeichen - - - - überträgt.

Davon sind streng zu scheiden die Verse, deren Gangart nach den Zeitverhältnissen wirklich trochäisch ist, d. h. Verse, bei denen die Abstandszeiten von Hebung zu Senkung und von Senkung zu Hebung als deutlich lang und kurz ins Ohr fallen. (Für diese grundsätzlichen Fragen siehe die Art. S p o n d e u s, Q u a n t i t ä t.)

Die Hauptformen von Versen mit trochäischer Fußbildung sind im Dt. der trochäische Vierer, Fünfer und Achter.

Der trochäische Vierer wird unge reimt mit klingendem Ausgang in Nachbildungen griechischer a n a k r e o n t e i s c h e r Verse benutzt. In diesem Versmaß gab zuerst Gottsched in den dreißiger Jahren des 18. Jhs. Proben einer Anakreonübersetzung. Auch Gleim und Goethe haben diesen Vers in Gedichten anakreonteischen Charakters verwendet.

Der trochäische Vierer mit Endreim wird als s p a n i s c h e r T. bezeichnet. Im Epos, im Drama und in der Lyrik der Spanier sind solche Verse viel verwendet worden. In die dt. Dichtung kamen sie durch Herder, der sie in seinem 'Cid' ohne strophische Gliederung, ohne Reim und ohne Assonanz verwendete und Abschnitte durch stumpfen statt des sonst üblichen klingenden Ausgangs bildete. Durch Herder und die Romanzendichtung der Romantiker sind diese Verse in der Lyrik (Uhland, Schiller) beliebt geworden. Sie wurden auch zum Versmaß des ernsten (V. v. Scheffel), später auch des komischen Epos (W. Busch). Heine verbindet im 'Atta Troll' immer vier Zeilen zu einer Versgruppe ohne eigentliche strophische Gliederung und mit

freiestem Gebrauch der Brechung. Aus dem spanischen Drama kam der Vers mit und ohne Reim und Assonanz auch in das Drama der Romantik. Grillparzer bedient sich in der 'Ahnfrau' spanischer Trochäen mit freier Reimstellung. An lyrischen Stellen oder zur Kennzeichnung von Redeabschnitten reimt er zwei oder drei Verse gepaart oder verschlungen.

Grillparzers trochäischer Vierer scheint oft mit Vorsenkung gebildet zu sein. Versbrechung ist wohl nicht häufig. Neuere genaue Untersuchungen fehlen.

Der trochäische reimlose F ü n f e r ist der Vers der serbischen Volksdichtung. Er heißt deshalb auch s e r b i s c h e r T. Herder hat ihn in den Volksliedern, Parabeln und Elegien verwendet, Goethe in der Übersetzung 'Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga' und in einigen Gedichten, z. T. frei mit Eingangs senkung und zweisilbiger Senkung im vorletzten Fuße. Den Vers gebrauchten u. a. Bürger, Rückert, Platen ('Abbassiden'), Geibel, G. Keller, C. F. Meyer, v. Lilien cron.

O. Masing *Serbische Trochäen. Eine Stiluntersuchung*, 1907 = Probefahrten Bd. X.

Über den trochäischen Achter siehe den Art. T e t r a m e t e r.

Außer den bereits genannten Artikeln siehe auch den Art. A n t i k e V e r s m a ß e. M i n o r M e t r. S. 220—227; 524.

P. Habermann.

Tunnel über der Spree. Der „Tunnel über der Spree“ oder, wie er ursprünglich hieß, „Der Literarische Sonntags-Verein“ ist der langlebigste und bekannteste Berliner Literatenverein des 19. Jhs. gewesen. In einer politisch stillen Zeit fand der Gedanke des von Wien nach Berlin übergesiedelten Journalisten Moriz Gottlieb Saphir (jüdischen Geblüts, ungarischer Staatszugehörigkeit), in der preußischen Hauptstadt eine literarische Narrengesellschaft zu begründen, Anklang. S. brauchte überdies für seine 1826 in Berlin begründete 'Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit' und ihre namenlosen, aber federflinken Mitarbeiter einen geselligen Mittelpunkt; so ward 1827 (als Stiftungstag galt der

3. Dezember) der „Sonntagverein“ begründet. Man kam „des“ Sonntags, nicht „der“ Sonntag, einer damals gefeierten Sängerin, wegen zunächst in der Behausung der Mitglieder, später in einem, mehrfach wechselnden, Stammlokal zusammen; zum Schutzpatronen des Kreises, der sich bald den Zunamen „Tunnel über der Spree“ gab, wählte man Till Eulenspiegel. An Eulenspiegeleien, z. T. recht abgeschmackten, hat es denn auch nicht gefehlt. Die Titulaturen waren Scherze milderer Art: Der Vorsitzende hieß „das angebetete Haupt“, ihm zur Seite „das“ Alcidohr. Die mitarbeitenden Teilnehmer trugen den Titel „Maculaturen“, die Zuhörenden „Classiker“; wer neu zutrat und seine Wesensart erst offenbaren sollte, war „eine Rune“. Die künstlerischen Leistungen (Gedichte, Kompositionen, Zeichnungen) nannte man „Späne“. Man erteilte Zensuren, stellte sie aber auf den Kopf: „gut“ hieß „ziemlich“, „ziemlich“ hieß „gut“. Solche harmlosen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Scherze übte man auch in der Wiener Ludlamshöhle, die weithin das Vorbild für den T. abgab. Zu den Begründern gehörten außer Saphir der sehr geachtete Hofschauspieler Lemm („Roscius“), der jedoch bald austrat, Ludwig Lesser („Petrarca der Auflaurer“ — er hatte Gedichte auf Laura verfaßt!) und der blutjunge Louis Schneider („Campe der Caraipe“), der spätere Vorleser zweier preußischer Könige. Lesser und Schneider, beide haben dem T. bis zu ihrem Lebensende angehört; ihr Eifer vor allem überwand Krisen. — Nicht unwichtig war es, daß der neue Verein zum geselligen Mittelpunkt für Schöngeister aller Stände und Konfessionen ward: man traf dort werdende Literaten, junge Kaufleute, Juristen, Offiziere; neben dem Freiherrn und Gardeoffizier den jüdischen Tagesschriftsteller. Manche des Kreises haben es zu hohen Ehren gebracht: bei den späteren Stiftungsfesten waren Exzellenzen keine Seltenheit. Zunächst exzellierte man durch tönende Decknamen („Caesar“, „Cujacius“ usw.), eine Maßnahme, die den unbefangenen

Verkehr wesentlich erleichterte. Als wahren Weisen offenbarte sich Till dadurch, daß er merkantile und politische Aufgaben dem Verein untersagte. Wie hätte er sonst 1848 überleben können! — Schon zwei Jahre nach der Begründung mußte Saphir, der in Leipzig eine Tochtergründung (Mitglied des dortigen Kreises u. a. Heinrich Marschner) zustande gebracht hatte, wegen seiner mannigfachen Pressefehden nach München übersiedeln; seine Schöpfung gedieh weiter, nachdem der T. manche der gröbsten Narreteien abgestreift hatte. Literarische Werte wurden in diesen Kinder- und Flegeljahren, die bis etwa 1840 dauerten, kaum geschaffen, mochte auch das frische Talent Heinrich Mühlers (Cocceji) manch hübsches Trinklied beisteuern. („Grad' aus dem Wirtshaus“ ward als Tunnelspan vorgetragen.)

Einige glückliche Skizzen aus seinem früheren Seemannsleben trug schon damals Heinrich Smidt („Bürger“) vor. Die Durchschnittsleistung dieser Werdejahre wird dadurch gekennzeichnet, daß einst Freiherr von Falkenstein („Oedipus“) eine seltsame Geschichte von einer Glückskugel vortrug und sie dann selbst auf den Tisch des Hauses legte; *à la Oedipe* nannte man das später. — Die mählische Wandlung von einem Verein dichtender Dilettanten zu einem Dichterverein ward sichtbar, als ein wirklicher Dichter, Graf Moriz von Strachwitz (als „Götz von Berlichingen“) eintrat. Gehörte er dem Kreise noch nicht ganz zwei Jahre an (nach der Eintragung vom 11. Dezember 1842 bis 25. Februar 1844), so bestimmte doch seine auf Affekt eingestellte, durch stolze Leidenschaft geadelte Dichtung noch langhin die Haltung seiner Vereinsbrüder. Schwächer ist die Einwirkung von Geibel, („Bertram de Born“, aufgen. 25. Jan. 1846), der nur in flüchtige Berührung zum T. kam und selbstbewußt über die „Kleindichterbewahranstalt“ spotten durfte. Wie sollte ihm, dem Formstrengen, den ethischen Vollgehalt Wägenden, ein Mann wie Christian Friedrich Scherenberg („Cook“) behagen, der bei einer ursprünglichen Phantasiebegabung, bei gigantischen Vor-

würfen häufig kritiklos und formlos bis zum Äußersten blieb! Aber gerade dieses kraftstrotzende, etwas prahlerische Wesen des mit Glücksgütern nicht Gesegneten gewann das Tunnelherz; in den 40er und 50er Jahren hatte er die stärkste Gefolgschaft im Tunnel; erst allmählich setzte sich neben ihm ein Kreis von Persönlichkeiten durch, die es mit den Gesetzen und Formen der Kunst strenger nahmen: wie der spätere Kammergerichtsrat v. Merkel („Immermann“), ein scharfer Kritiker, wie der durch Platens Schule gegangene Offizier Bernhard v. Lepel („Schenkendorf“), wie der Kunsthistoriker, spätere Geheimrat im Kultusministerium Kugler („Lessing“), der Scherenberg in den Tunnel gezogen hatte. Um Kuglers willen fand sich auch der junge Paul Heyse („Hölty“) ein, der bald nach München übersiedelte, in seiner genialischen Fröhreife aber das Treiben des Kreises belächelte. Als Werdenden ließ er wohl nur Theodor Fontane („Lafontaine“) gelten, der, durch seinen Freund Lepel eingeführt, dort mannigfache Wandlungen durchmachen sollte. Er hat in seinem 'Scherenberg' und in seinen autobiographischen Aufzeichnungen 'Zwischen zwanzig und dreißig' den Tunnelbrüdern, namentlich den „mixed characters“ unter ihnen, Ehre erwiesen, bescheidenlich aber seinen eigenen Anteil im Dunkel gelassen. Im Tunnel fand er Trost von den Alltagsplackereien, er fand aber auch gewiegte und wohlwollende Kritiker zugleich; die mangelhaften Leistungen der Vielen ließen ihn schneller reifen; während zweier Jahrzehnte ward er selbst vom Romantiker, der das Glänzende und Laute liebte, zum „Antipathetiker“. Die von ihm zu verschiedenen Zeiten verfaßten witzigen Tunnelprotokolle harren noch der Bekanntmachung.

Den Höhepunkt erreichte der Tunnel in den 50er Jahren. Es wurden Gedichte von bleibendem Wert vorgetragen. Als Balladendichter wetteiferten Fontane und Hugo von Blomberg („Maler Müller“) miteinander; Paul Heyse und Theodor Storm vertraten die Lyrik. Bei den Festen

tat sich Adolf Menzel („Peter Paul Rubens“) hervor, der reizvolle Einladungskarten stiftete. Als besonders glücklich im Karikaturenzeichnen entpuppte sich Hugo von Blomberg, der zusammen mit Professor Stilke („Raphael Mengs“) ein großes dreiteiliges Tunnelbild dem Verein widmete. So vollkräftig war der Stamm, daß er bereits Anfang der 50er Jahre zwei Seitenschößlinge trieb: „Die Ellora“ und „Das Rytly“. In jenem Kreise trafen sich sechs, meist Junggesellen, die als ihren Mittelpunkt den Kunsthistoriker Friedrich Eggers („Anakreon“) betrachteten; unter ihnen Fontane und das „Klankfigürchen“ Otto Roquette, der dem T. selbst eigenwillig fernblieb. (Auch Gottfried Keller hatte es bei einem einmaligen Besuch des Tunnels bewenden lassen.) Die Mitglieder des „Rütli“ aber, die sich ein scherzhaftes Gesetzbüchlein schrieben, versammelten sich gern um Kugler in seiner traulichen Mansardenwohnung in der Friedrichstraße. Die Teilnahme der Frauen an dem nicht offiziellen Teil sicherte den Familiencharakter. Zu den Urrytlyonen gehörten: Friedrich Eggers, v. Merkel, Fontane, Moritz Lazarus („Leibniz“), Kugler, Bormann („Metastasio“), Menzel, Bernhard von Lepel und Storm („Tannhäuser“).

Namentlich durch die Berührung mit Storm, der nach kürzerem Aufenthalt in Berlin als Jurist in Potsdam einige Jahre tätig war, leistete der Tunnel etwas für die gesamte deutsche Literatur. Es ist durchaus das Verdienst Fontanes, daß Storms Stimmungslyrik neben der Gesinnungslyrik Geibels in Berlin Verständnis fand. Ein wesentlicher Verlust, daß wir ihre aus der Praxis gewonnenen, in Gesprächen vermittelten Einsichten nur bruchstückweise besitzen, es wäre etwas den Tagebüchern der Brüder Goncourt Gleichwertiges. — Von Tunnelbrüdern, Rytlyonen und Elloristen bemannt, lief ein literarisches Jahrbuch 'Argo' 1854 aus, deren Steuer Fontane und Kugler führten. Nur der 1. Band, der rein Literarisches brachte (die späteren Bände beschäftigten sich zum Unwillen des auf Jahre nach London übersiedelten Fon-

tane auch mit bildlichen Darstellungen, die gar Friedrich Eggers deutete!), verdient eine ernste Würdigung. Bedeutsam fehlen hier noch Geibel und Scherenberg; dafür finden sich — des Mittelguts zu geschweigen — neben der formschönen, wenn auch nicht tiefen Prosanovelle 'La Rabbia' von Heyse englisch-schottische Balladen Fontanes und sieben wertvolle Gedichte Storms. Einen besonderen Reiz bieten einige niederdeutsche Gedichte von Friedrich Eggers. Die Satire ist durch v. Merkel ('Der Frack des Herrn von Chergal') trefflich vertreten. Die Ueberraschung bildet eine wirkungsvoll aufgebaute, Zolasche Forderungen z. T. vorwegnehmende Erzählung 'Auf Wiedersehen' eines wenig bekannten, ehemaligen Berliner Bäckermeisters Leo Goldammer („Hans Sachs“), der hier Eindrücke seiner Gesellenwanderungen glücklich verwerthen konnte. — Dem Ansehen des Vereins entsprach es, daß er zur Zeit des Schillerjubiläums in Berlin unter Fontanes Präsidentschaft die nationale Angelegenheit mit Erfolg förderte. — Bedeuteten in der Zeit der Blüte die Zweigvereine eine Vertiefung, so wurden sie in der Zeit des Herbstes eine Gefahr. Was Bedeutung besaß, begnügte sich, das Rytly zu besuchen; der Tunnel geriet mählich in Vergessenheit. Darin änderte der Zutritt einiger Begabter wie Heinrich Seidels („Frauenlobs“) wenig, nicht viel die Wiederbelebungsversuche bei den prunkend in Szene gesetzten Stiftungsfesten. Auch die Versuche Fedors von Köppen („Wilamov“), Anfang der 90er Jahre den altersmüden Verein zu verjüngen, waren ergebnislos. Der Tunnel entschlief, ohne daß ihm eine eigentliche Sterbeurkunde ausgestellt worden wäre.

Nach dem Tode des letzten Sekretärs fiel der namentlich an Schriftstücken reiche Nachlaß stiftungsgemäß an die Berliner Universität, die sie zur Verwaltung ihrer Universitätsbibliothek überließ.

Die wichtigsten Aktenstücke sind abgedruckt in dem vom Unterzeichneten verfaßten Heft 21 der 'Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins' 1919: „Der Tunnel über der Spree“. Kinder- u. Fliegeljahre. 1827

bis 1840. Ueber den Mitgliederstand unterrichten: *Zur Statistik des liter. Sonntagsvereins in Berlin (am 3. Dezember 1857) und Zur Geschichte des Literarischen Sonntagsvereins (Tunnel über der Spree) 1827—1877.* — Manche Mitglieder haben in ihren Lebenserinnerungen des „Tunnels“ und der Zweigvereine ausführlich gedacht; ich nenne nur die Heyeses, Otto Roquettes, Lübkes, Dahns, Moriz Lazarus; eine eigentliche Würdigung des literarischen Treibens bietet auch die geistvolle Charakteristik Fontanes in seinem *Scherenberg und Zwischen Zwanzig und Dreißig* nicht (dort auch eine schnelle Übersicht der wichtigsten Mitglieder). Die Anfänge skizzierte der Unterzeichnete in dem oben genannten Buch; ihm liegt es ob, die Gesamtgeschichte des „Tunnels“ zu schreiben: sie soll als Band IV der 'Berlinischen Forschungen' 1928 herauskommen.

F. Behrend.

Türkendichtung. Seitdem im Jahre 1453 die Türken Konstantinopel eroberten, verbreiteten sie jahrhundertlang Schrecken über Europa. Bis 1790 hallen die Türkenkriege in Liedern wieder, die vielfach den Charakter der Neuen Zeitung tragen. Nur wenigen war längere Dauer beschieden, selten auch sind diese Lieder zu wirklichen Volksliedern geworden und haben, von Mund zu Mund verbreitet, größere Veränderungen durchgemacht. Im wesentlichen blieb die T. auf die Vermittlung durch den Druck beschränkt, und der Bericht über Zeitereignisse wurde durch andere tagfällige Nachrichten vom Kampfschauplatz bald in den Hintergrund geschoben. Einen tieferen Einschnitt in die Geschichte der T. machte der Dreißigjährige Krieg. Bis dahin hatten nur Protestanten solche Lieder verfaßt, Papst und Türken in einem Atem genannt. Später lieferten auch Katholiken einen erheblichen Teil der Beiträge. Die ältere T. klingt noch oft an das Volkslied an, sie wird nach Opitz' Reformbestrebungen durch eine in glatterer Form abgelöst, die neue Töne verwendet. Ebenso ändert sich die seelische Einstellung gegenüber der Türkengefahr. Im 16. Jh. galt der Türke hauptsächlich als Feind christlichen Glaubens und mit ihm zu streiten als kirchliche Aufgabe. Das Politische kommt immer kräftiger zum Durchbruch. Als die Überzeugung von seiner Unüberwindlichkeit schwand,

konnten Spott und Hohn in ihr Recht treten, besonders nachdem im Jahre 1683 der Feind von Wien zurückgeschlagen worden war. Die T. hat fast nur Süddeutschland, Bayern vor allem, ergriffen, der dt. Norden kümmert sich selten um sie, und die Schweiz verhält sich wenig aufnahmefähig. Den Anfang macht Geistliches, es folgt Politisches und breiter Darstellendes. Der Tod König Ludwigs in der Schlacht bei Mohacs (1526) und die Großtat des heldenmütigen Verteidigers der Feste Sigeth, des Grafen Zriny (Serin), im Jahre 1566, sind in Liedern verherrlicht worden, die lange fortlebten. Unter den zahlreichen Gesängen auf den Prinzen Eugen hat nur einer, von der Belagerung Belgrads 1717, eine wunderbar forzeugende Kraft bewiesen. Seine Weise beflügelte noch die

Truppen im Weltkriege. An der T. nahm im 16. Jh. Hans Sachs tätigen Anteil, aus dem 17. Jh. den Jahren um 1683, sind die vaterländischen, zuweilen eines urwüchsigen Witzes nicht entbehrenden Lieder des Chorherrn J. A. Poysl herauszuheben.

R. Wolkan *Zu den Türkenliedern des 16. Jhs.* Festschr. zum VIII. Allg. dt. Neu-philologentage. 1898 S. 65 (daselbst Literaturangaben). K. Wels *Die patriot. Strömungen in der dt. Lit. des Dreißigjäh. Krieges.* Greifswalder Diss. 1913, S. 37. O. Zingerle, *AnzfkddV. N. F. XXVII* (1880), Sp. 180. St. Hock *Österreich. Türkenlieder*, Euph. XI (1904), S. 90. (Literatur über die jüngsten Türkenlieder S. 101.) J. Hift *Das alte Lied vom Prinzen Eugen*, *ZföV. XX* (1914), S. 157. A. Hauffen *Zu dem Lied 'Prinz Eugenius'*. *ZföV. XXI* bis *XXII* (1915/16), S. 18.

K. Reuschel.

U

Übersetzungsliteratur.

§ 1. Die Ü. eines Kulturvolks ist die Gesamtheit aller aus fremden Sprachen in seine eigene Sprache übersetzten literarischen Erzeugnisse. Sie bildet ein Sondergebiet jeder Nationalliteratur, die mit anderen Literaturen durch wirksame geistige Beziehungen verbunden ist. Da dies, wie für die deutsche Literatur, so für alle europäischen Literaturen zutrifft, besitzt jede von ihnen eine mehr oder minder große Ü., die aus denjenigen Werken fremder Literaturen besteht, deren Wirkung das Bedürfnis nach Besitz des Fremden in der eigenen Sprache hervorgerufen hat. Die Ü. ist demnach übernommene Literatur fremden Ursprungs, die durch das noch zu erörternde Verfahren der Übersetzung der originalen Literatur sprachlich angeglichen, gewissermaßen naturalisiert worden ist. Durch ihre Abstammung bleibt sie von der Originalliteratur der übersetzenden Nation stets getrennt, vermag aber wegen der Gleichheit des sprachlichen Gewandes, das ihr durch die Übersetzung verliehen wurde, wie die Literatur eigenen Ursprungs zu wirken und in der neuen Heimat fortzuleben. Sie verbindet sich mit der Originalliteratur zu gemeinsamer literarischer Tradition. Mithin ist die Ü. ein funktionell und biologisch fast der originalen gleichwertiger, durchaus organischer Bestandteil der Nationalliteratur, deren Umfang durch den Anwendungsbereich der Nationalsprache eines Volkes abgegrenzt ist. Als solcher lebt sie im engsten Zusammenhang mit der originalen Literatur und begleitet deren geschichtliche Entwicklung durch eine ihrer Eigenart entsprechende parallele Entwicklung. Die Epochen der Original-

literatur sind auch die der Ü. Die doppelte Abhängigkeit aber, von der Ursprungsliteratur, was Stoff, innere dichterische Form, Gestaltung, Ideengehalt betrifft, von der adoptierenden Literatur in bezug auf Sprache und von der Sprache abhängige Stilelemente, bewahrt der Ü. eine Sonderstellung, die auch eine abgesonderte geschichtliche Betrachtung rechtfertigt. Nur wenn man sie, wenn auch im steten Hinblick auf die Gesamtentwicklung der Nationalliteratur, der sie angehört, isoliert betrachtet und darstellt, wird ihre zwiespältige Bedingtheit offenbar, die die letzte Ursache ihres eigentümlichen und problematischen Stilcharakters und ihrer positiven und negativen Qualitäten ist. Die fast zu allen Zeiten sehr erheblichen Einwirkungen der Ü. auf die ihr folgende originale Produktion lassen die große Bedeutung ihrer geschichtlichen Erforschung für die nationale Literaturgeschichte ermesen. Damit ist jedoch deren Ertrag nicht erschöpft. Der notwendige ständige Ausblick auf die Entwicklung der fremden Literaturen zeitigt wichtige Ergebnisse für die internationale und vergleichende Literaturgeschichte. Die hervorragende sprachgeschichtliche, stoff- und motivgeschichtliche, sowie form- und stilgeschichtliche Bedeutung der Ü. leuchtet ohne weiters ein.

§ 2. Hinsichtlich seiner Herkunft zerfällt der Bestand der Ü. in einer bestimmten Nationalsprache nach den einzelnen Ursprungsliteraturen in verschiedene Teile. Jeder dieser Teile repräsentiert das Verhältnis der betreffenden Nationalliteratur zu einer fremden Literatur in einem sozusagen zwischen den Literaturen liegenden Gebiet, an dem beide produk-

tiven Anteil haben. Es entsteht eine „gewissermaßen internationalisierte Zwischenzone“ (J. Petersen DtVjs. VI 44), in der die eine Nationalliteratur die andere überschneidet. Diese Zwischenzone ist infolge der Sprachgleichheit, die wie durch Transfusion eine Blutverbundenheit zwischen dem ursprünglich Fremden und dem ursprünglich Eigenen geschaffen hat, der adoptierenden Literatur zugehörig. Da jedoch Gestalt und Gehalt ihren Originalcharakter bewahren, ihn wenigstens nach der Absicht der Ü. bewahren sollen, läßt sich die weitere Zugehörigkeit der übersetzten Werke zu ihrer Ursprungsliteratur nicht bestreiten. Übersetzungen sind also stets doppelt heimatberechtigt. Durch diese Eigenschaft erscheint die Ü. als Brücke, die die Nationalliteraturen miteinander verbindet und die den gangbarsten Weg für den fortwährenden Strom von Einflüssen aller Art darstellt, der von einer Literatur zur anderen und damit von dem Geistesleben des einen Volks zu dem des anderen geht. Diese geistig vermittelnde Rolle der Ü., ihre Funktion als Zubringerin fremder Ideen ist fast noch wichtiger als ihre Vermittlung fremder dichterisch-ästhetischer Werte, da diese vielfach eng an die nie restlos übertragbare originale Sprachgestalt geknüpft sind, und selbst die beste Übersetzung in der einwandfreien Erfassung des fremden Sprachgeists bald an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gelangt und sich vor ein unlösbares Dilemma gestellt sieht.

J. Petersen *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte?* DtVjschr. VI (1928) 36—61.

§ 3. Der Ü. aus einer bestimmten fremden Literatur entspricht auf der Gegenseite durchaus nicht stets eine an Zahl und Rang gleichwertige fremde Ü. Der Grundsatz *do ut des* gilt nicht im literarischen Verkehr der Nationen. Das Verlangen nach dem Besitz fremden Literaturguts in der eigenen Sprache ist bei den einzelnen Kulturvölkern durchaus nicht gleich groß; auch wechselt der Expansionsdrang, der in der Übersetzungstätigkeit einer Nation zum Ausdruck kommt, im Verlauf der literarischen Ent-

wicklung vielfach Stärke und Richtung und hängt von recht mannigfaltigen Faktoren ab, der allgemeinen Kulturhöhe, der geistigen Produktionskraft, der Eigenart der dichterischen Veranlagung, nicht zuletzt von soziologischen und politischen Verhältnissen. Aus den gleichen Gründen ist das Bedürfnis nach Übersetzungen je nach den betreffenden fremden Literaturen bei ein und derselben Nation sehr verschieden. Im allgemeinen aber gilt hier ein literaturbiologisches Gesetz: Die weniger entwickelte, potentiell schwächere Literatur zeigt größere Neigung zur Übersetzung aus der stärkeren, weiter entwickelten Literatur, als umgekehrt. Da in der weltliterarischen Konstellation, wie in der kulturellen und politischen, stets ein Übergewicht einzelner Nationen besteht, so ergibt sich ohne weiters, daß die Literaturen dieser führenden Nationen am ehesten und am meisten von den Übersetzern ausgeschöpft werden. Ein Beispiel bietet die bis heute noch nicht völlig erschütterte Vorherrschaft der französischen Dramatik und Prosaepik in Europa. Ferner wird naturgemäß die ältere Literatur eher von der jüngeren durch Übersetzung angeeignet als die jüngere von der älteren. Ist der Unterschied zwischen den Lebenszeiten der beiden Literaturen so groß, daß die Produktivität der älteren Literatur erloschen ist, und ihr Inhalt lediglich als abgeschlossene Einheit in der Überlieferung weiterwirkt, so kann nur eine einseitige Aufnahme der älteren durch die jüngere Literatur, ohne Gegenleistung stattfinden; dies Verhältnis liegt vor in der Ü. sämtlicher europäischer Nationen aus den klassischen Sprachen. Bei gleichzeitig lebenden Literaturen des gleichen Kulturkreises entwickelt sich dagegen fast stets ein gegenseitiger Austausch von Übersetzungen, dessen Umfang und Art sich aus der jeweiligen kultur- und geistesgeschichtlichen Lage der übersetzenden Nation bestimmt und aus der Natur und Stärke der Wirkungsbeziehungen, durch die ihre Literatur mit denen anderer Völker verbunden ist. Jede Nationalliteratur gelangt auf diese Weise zu einem

größeren oder geringeren Bestand an Erzeugnissen verschiedener fremder Literaturen, der in seiner Gesamtheit das Maß der Anteilnahme der Nation am fremden Schrifttum erkennen läßt. Diese zur Übersetzung und somit zur Besitzergreifung drängende Anteilnahme ist nicht immer eine Folge des dem oben ausgesprochenen literaturbiologischen Gesetz zugrunde liegenden Kräfteverhältnisses. Zuweilen tritt der umgekehrte Fall ein: eine hochentwickelte Literatur zeigt das Bestreben, sich über die Grenzen der nationalen Produktion dadurch zur Weltliteratur (im Goetheschen Sinn) zu erweitern, daß sie sich durch Übersetzung möglichst viel fremdes Schrifttum, auch weniger entwickeltes, kulturell fernstehendes und primitives, einzuverleiben sucht. Die dt. Literatur zur Zeit der Romantik ist in dieser Lage. Doch ist bei der Erklärung der starken Tendenz zur Übersetzung in der Romantik zu berücksichtigen, daß die ungewöhnliche Empfänglichkeit des deutschen Geistes für fremde Einflüsse und seine große Fähigkeit der Einfühlung in das Wesen ausländischer Dichtung von vornherein besonders günstige Bedingungen für die Entstehung einer derartigen Tendenz schaffen, die bei anderen Völkern nicht vorliegen.

§ 4. Ein Längsschnitt durch die Ü. ergibt demnach verschiedene Schichten: 1. Die nach den Sprachen aufteilbaren Übersetzungen aus gleichzeitig lebenden Literaturen desselben Kulturkreises. 2. Die Übersetzungen aus toten Literaturen, die überliefert sind. Die Übersetzungen aus den klassischen Literaturen der Griechen und Römer sind hier an erster Stelle zu nennen. Diesen Hauptgruppen der Ü. schließen sich folgende kleinere Gruppen an: 3. Die Übersetzungen aus Literaturen fremder Kulturkreise, einschließlich der Volksliteraturen primitiver Völker. Eine 4. Gruppe bilden die Übersetzungen aus den überwundenen älteren Entwicklungsstufen der eigenen Nationalsprache (nhd. Übersetzungen aus dem Ahd. und Mhd.) eine 5. Gruppe endlich die Übersetzungen derjenigen Werke der eigenen Nationalliteratur, die

in einer international gebrauchten Sprache, wie dem Lateinischen, oder in einer fremden Nationalsprache abgefaßt sind. Hierher gehören z. B. dt. Übersetzungen von Ekkehard's 'Waltharius' oder der franz. geschriebenen Werke Friedrichs d. Gr. In der Geschichte der Ü. spielen, ihrem Umfang und ihrer literarischen Bedeutung entsprechend, die beiden ersten Gruppen die Hauptrolle. Die 3. Gruppe entwickelt sich erst verhältnismäßig spät. Für die erste Gruppe ist die ungeheure Mannigfaltigkeit der Entstehungsursachen und Entstehungsbedingungen der Übersetzungen bezeichnend, ferner die Verschiedenheit der Zeitabstände zwischen der Entstehung der Originale und der Entstehung der Übersetzungen. In der zweiten Gruppe herrscht größere Einförmigkeit der Entstehungsursachen und -bedingungen, da die feststehende Überlieferung der toten Literaturen der Antike eine weniger veränderliche Grundlage der Erkenntnis und Bewertung derselben, mithin auch des Übersetzungsbedürfnisses, bildet als das ruhelose, fluktuierende und ewig Richtung und Stromstärke wechselnde Leben der internationalen literarischen Beziehungen, aus denen sich die Übersetzungen der ersten Gruppe entwickeln. An der ein für allemal vorhandenen Masse der überlieferten Literatur des klassischen Altertums bildet sich die Übersetzungskunst gleichmäßiger und stetiger heran als in der ersten Gruppe mit ihrem dauernd wechselnden Bestand an Übersetzungsobjekten. Die kleineren Gruppen setzen bereits eine längere Entwicklung der Ü. voraus.

§ 5. Die Übersetzungen, aus denen sich die Ü. zusammensetzt, entstehen, wie bereits das von dem Verbum abgeleitete Substantiv verrät, durch Übersetzen. Dieser allbekannte, scheinbar höchst einfache und dem Wortsinn nach leicht definierbare Begriff erfordert eine nähere Bestimmung. Es gibt wohl keinen Begriff eines ursprünglich rein sprachlichen, dann dichterisch-literarisch angewandten Verfahrens, dessen Inhalt derart vieldeutig und vielgedeutet, umstritten und durch widersprechende Meinungen verworren

ist, wie der des Übersetzens und der Übersetzung. Er hat eine vom Altertum bis auf die Gegenwart sich erstreckende Entwicklungsgeschichte, die sich in einem ständigen Wandel der Anschauungen über das Wesen der Übersetzungen und die Aufgaben des Übersetzers kundgibt und nicht ohne Einfluß auf die Praxis des Übersetzens geblieben ist, wie sich an einer Fülle von Beispielen aus der Ü. zeigen läßt. Der Grund der Mannigfaltigkeit und des Widerspruchs der Auffassungen ist in der tatsächlich ungemein komplizierten sprachpsychologischen Analyse des Verfahrens der Übersetzung zu suchen und in der zweifellos bestehenden Schwierigkeit, aus dem empirischen Reichtum der Übersetzungsmöglichkeiten eine konstante Gesetzmäßigkeit zu entwickeln.

§ 6. Die bloße Übernahme von Gedanken, Stoffen und Motiven der fremden Literatur in die eigene wird niemand als Übersetzung bezeichnen, da das Übernommene ja in veränderter sprachlicher Ausdrucksform erscheint. Diese allgemeinste und verbreitetste Art der literarischen Wechselwirkung hat in der Kulturgemeinschaft der abendländischen Völker zu einer weitgehenden Internationalität der Stoff- und Motivwelt geführt, die dadurch die Vorbedingung der für die Ü. so bedeutungsvollen internationalen Verständigungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Stilformen geschaffen hat. Weiterhin erfolgen Aufnahme und Austausch im Bereich der dichterischen Gattungen und Kunstformen, die ebenfalls soweit gehen, daß man von einem gemeinsamen Bestand der europäischen und der von ihnen abhängigen Nationalliteraturen zu sprechen berechtigt ist. Von diesen Arten der freien Aneignung und Benutzung des Fremden als Material oder Gerüst zu eigener Gestaltung ist die Ü. durch ihre bewußt dienende Stellung und ihre stets vorhandene ausdrückliche Bindung an die Individualität des fremden originalen Literaturwerks wesentlich zu unterscheiden. Übersetzen bedeutet keine Zerstörung oder Nichtbeachtung des Organismus des Originals, sondern vielmehr die Bewahrung desselben. Es ist nichts

anders als die Verwandlung der Sprache des Originals in eine andere. Dazu ist erforderlich, daß der Ausdruck des gedanklichen Inhalts des Originalwerks in einer anderen als der ursprünglichen Sprache wiederholt wird. Die Verwandlung soll sich somit auf die Sprache als auf das einzige Element erstrecken, das ohne Veränderung oder Zerstörung des originalen Charakters allenfalls verwandelt werden kann, nicht aber auf andere Elemente, wie Stoff oder Gehalt. Diese hat die Ü. unangetastet zu lassen. Nur wenn diese Bedingung erfüllt ist, oder wenigstens aus der Einstellung des Übersetzers zum Original erkennbar ist, daß er sie berücksichtigt will, kann von einer Übersetzung gesprochen werden. Die Übersetzung in diesem Sinn reproduziert also das Literaturwerk in einer anderen als der ursprünglichen Sprache, ohne wesentliche und willkürliche Veränderung seines stofflichen Inhalts, geistigen Gehalts und seiner inneren Form; sie wird in der Absicht unternommen, das Original als solches, als individuellen Organismus, erzeugt von fremdem Geist, in einer neuen Sprachwelt heimisch zu machen, die Ausdruck einer neuen national eigentümlichen Geisteswelt ist.

§ 7. Die Übersetzung verpflanzt das Original in einen anderen Sprachboden, sie setzt nicht ein neues Original an seine Stelle, wie es etwa in der von der Ü. wesensgemäß zu unterscheidenden freien Bearbeitung geschieht, die einen schon in fremder Sprache geformten Stoff aus neuem Geist neu formt. Sie erstrebt völligen Besitz des fremden Originals durch Aufhebung der sprachlichen Verschiedenheit, wünscht aber nicht, den Originalcharakter der Vorlage durch selbständige Veränderungen zu beseitigen oder durch Zerschlagung der Gestalt Substanz für eine neue Gestalt zu gewinnen. Alle irgendwie doch unternommenen Veränderungen an Stoff, Form und Gehalt der Vorlage müssen in einer Übersetzung entweder unwillkürlich oder durch die Begrenztheit der zur Reproduktion zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel bedingt oder endlich mit Rücksicht auf

die Rezeptionsmöglichkeiten, auf das Publikum, für das die Übersetzung bestimmt ist, geschehen sein. Die oft, namentlich in älterer Zeit, nicht ohne weiteres eindeutig zu beantwortende Frage, ob ein Werk, das nachweislich stark von einem fremden Original abhängig ist, trotzdem aber Eigenschaften der Bearbeitung aufweist, der Ü. zuzuzählen ist oder nicht, läßt sich bejahen, wenn aus ihm selbst oder aus den Begleitumständen hervorgeht, daß der Übersetzer das ausdrückliche Bewußtsein der Übertragung eines fremden Originals gehabt hat und den Willen, den ursprünglichen stofflichen gehaltlichen und formalen Charakter nach Möglichkeit zu belassen. Für eine Geschichte der Ü. bildet diese Einstellung des Übersetzers in vielen Fällen das einzige sichere Kriterium. Man wird den Willen zur Übersetzung und nicht zur Bearbeitung überall da voraussetzen dürfen, wo sich die Veränderungen auf die Angleichung an den Zeitstil des Übersetzers beschränken. Schärfer läßt sich in Grenzfällen die Trennung von Übersetzung und Bearbeitung nicht ziehen. Entscheidet man die Frage, ob eine Übersetzung vorliegt oder nicht, lediglich nach dem erreichten Grad der Übereinstimmung mit dem Original, so läuft man Gefahr, die Wirkung mit der Ursache zu verwechseln, und läßt eben den kausalen Tatbestand im Dunkeln, der allein ein zureichendes Bild von der Bedeutung der Ü. und der Höhe der Übersetzungskunst in einer Epoche geben kann. Denn die willensmäßige Einstellung des Übersetzers, seine Zielsetzung ist für die gerechte und geschichtlich zutreffende Beurteilung seiner Leistung ebenso wichtig wie die Vergleichung dessen, was er erreicht hat, mit dem Original. Der Grad der tatsächlichen Übereinstimmung, der „Treue“, ist nämlich nur zu einem Teil von dem Willen des Übersetzers abhängig, zum andern von den Ausdrucksmöglichkeiten seiner Zeit. Der Begriff der Übersetzer-treue ist außerdem in jedem Zeitalter ein anderer. Geschichtlich betrachtet ist die faktische Treue einer Übersetzung nicht mehr als „die einzelne Verwirklichung des

allgemeinen geistigen Verhältnisses des Individuums oder des Geistes der Zeit zu den Originalen“.

W. Schädewaldt *Das Problem des Übersetzens*. Die Antike III (1927) 289.

§ 8. Es gibt keine festen, allgemein gültigen und verbindlichen Gesetze der Übertragung. Die individuelle und allgemeine Einstellung zu den Originalen ist ständigem Wandel unterworfen, und damit auch die an den Übersetzer gestellten Anforderungen. Diese Wandlungen in ihrer Zeitbedingtheit zu verstehen und ihre Entstehungsursachen zu begreifen, ist eine Hauptaufgabe der geschichtlichen Betrachtung der Ü., die an frühere Epochen der Entwicklung nicht etwa den Maßstab anlegen darf, den die letzte, fortgeschrittene Stufe derselben an die Hand gibt. Der historische Begriff der Übersetzer-treue ist relativ. Frühere Zeiten sahen die darin liegende Forderung möglichst restloser Übereinstimmung mit dem Original da erfüllt, wo wir heute nur ein groteskes Mißverhältnis zwischen Original und Nachbildung feststellen können. Vom historischen Standpunkt aus erfüllt jede Übersetzung, die den Tendenzen ihrer Epoche entspricht und deren Sprach- und Stilmittel zur Reproduktion erschöpfend ausnutzt, die Forderung der Treue; absolut genommen kommt dieser Forderung keine Übersetzung nach, da es keine in der Bedeutung jedes Wortes und jeder Wortverbindung restlos übereinstimmenden Sprachen gibt, und jede, selbst die treueste Übersetzung aus einer Sprache in die andere eine notwendige Veränderung des Originals in bezug auf Bedeutung und Wirkung des sprachlichen Ausdrucks mit sich bringt. Diese Tatsache führt unmittelbar in die stets gleichbleibende, überhistorische, im Wesen der Übersetzung an sich liegende, absolute Problematik aller Übersetzung ein, die im Gegensatz zu ihren wechselnden und vergänglichen Lösungsversuchen ewig ist. In seiner ganzen Tiefe und in seinem ganzen Umfang ist dieses apriorische Problem der Übersetzung erst in der Zeit der deutschen Klassik und Romantik erkannt worden.

§ 9. Die nirgends vorhandene Kongruenz des Ausdrucks begrifflicher Inhalte, die hierin zutage tretende Verschiedenheit selbst nahe verwandter Sprachen, läßt eine mit dem Original völlig übereinstimmende Übersetzung unmöglich erscheinen, in der das Wort dem Wort, der Satz dem Satz entspricht, der Sinn genau derselbe bleibt und außer der Verständlichkeit und Sprachrichtigkeit zugleich die dichterisch-ästhetischen Qualitäten des Ausdrucks dieselben sind, eine Übersetzung, die mithin Form und Gehalt des Originals in der Einheit der Gestalt des Originals, nur in anderer Sprache widergibt. „Das Kunstwerk der Übersetzung kann niemals Ebenbild des Originals werden; als Wiedergeburt aus fremdem Sprachgeist in eigenen Sprachleib bedeutet es immer eine Umstilisierung“ (J. Petersen *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* 1926, S. 64). Die Sprachverwandlung ist daher stets Stilverwandlung, mithin Verwandlung aller Ausdruckselemente zu neuer Gestalt, und nur als neue eigenlebige, organisch Form und Gehalt verbindende Gestalt ist eine wahrhafte Reproduktion, d. h. Wiederverzeugung des Originals, denkbar. Die oben charakterisierte, lediglich auf Sprachverwandlung gerichtete Einstellung des Übersetzers zum Original, die den Begriff der Übersetzung bestimmt, wird dadurch in keiner Weise aufgehoben oder auch nur getroffen. Denn Sprachverwandlung einer Dichtung, die aus einer sprachschöpferischen Mitte erfolgt, wie bei allen großen Übersetzern, ist mehr als bloßer Sprachersatz; sie bedingt die erwähnte Mitverwandlung der den Organismus des Originals konstituierenden Elemente bis zu dem Grade, der der Stilart und Stilhöhe der Epoche und der Individualität des Übersetzers entspricht. Die Entsprechung der dichterischen Ausdrucksqualitäten von Original und Übersetzung innerhalb dieser Grenzen wird daher am ehesten dann erreicht, wenn Stil und Wesensart des Übersetzers und seiner Epoche gewisse Analogien zum Stil und zur Wesensart des Originals aufweisen, wenn sich beide entgegenkommen.

Eine Nebenströmung der deutschen Klassik, die der Antike wahlverwandt ist, bringt den deutschen Homer hervor, die Romantik reagiert auf die ihr mehr als das Griechentum entsprechende barocke Dynamik Shakespeares.

§ 10. Jeder Versuch wortwörtlicher Übersetzung verstößt schon bei den ersten Schritten in unerträglicher Weise gegen das Gesetz der eigenen Sprache. Die sogenannte freie Übersetzung, als Wiedergabe des aufgefaßten begrifflichen Inhalts des Originals in Worten und Sätzen, die in der eigenen Sprache bei diesem gedanklichen Anlaß ohne weiteres geläufig sind, entfernt sich fühlbar von der Eigenart und Besonderheit des originalen Sprachausdrucks und wirkt auf jeden unbefriedigend, der von der Übersetzung wenigstens eine Vermittlung der charakteristischen Eigenschaften dieses Sprachausdrucks erwartet. Bei der Übersetzung einer Dichtung, deren Wert und Wirkung zum großen Teil eben darauf beruht, ist wenigstens die Forderung der Ähnlichkeit des sprachlichen Ausdrucks unabweisbar. Zwischen den beiden gegensätzlichen und widerstrebenden Forderungen, von denen eine die andere auszuschließen scheint und doch keine völlig außer Acht gelassen werden kann, der Unterwerfung unter den fremden und der Berücksichtigung des eigenen Sprachgeists, gibt es keine ganz befriedigende Einigung, sondern nur Kompromisse. Als solche erscheinen die praktischen Lösungen der Aufgabe, die in den Übersetzungen vorliegen, dem Verstand. Und doch sind diese Kompromisse in Wert, Wirkung und Bedeutung mehr als ein notdürftiger Ersatz der Originale, denn auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens wird die Antinomie des eigenen und des fremden Sprachgeists nicht rational, sondern irrational gelöst. Das individuelle Sprachgefühl des dichterischen Übersetzers, der sein Erlebnis des Originals zur Nachbildung desselben gestaltet, ist nach beiden Seiten gerichtet; es trifft subjektiv und sicher die bestmögliche Entscheidung in den vielen Einzelfällen, in denen die Vorlage dazu nötigt, und bringt so ein Ge-

bilde zustande, das sowohl dem eigenen Sprachgeist wie dem des Originals in ausreichendem Maß gerecht wird und das befähigt ist, seine Aufgabe der Verpflanzung eines individuellen Organismus der fremden Literatur in die eigene zu erfüllen, so daß dieser die Möglichkeit der Fortwirkung im eigenen Geistesleben hat. Die gekennzeichnete stetige Wandlung der Einstellung der Epochen zu den Originalen und die Relativität ihrer geistesgeschichtlichen Entstehungsbedingungen hat zur Folge, daß selbst übersetzerische Reproduktionen von säkularer Bedeutung keine ein für allemal gültige Lösung ihrer Aufgabe darstellen können, so daß von Zeit zu Zeit sich die Notwendigkeit einer neuen Übersetzung ergibt. Das 20. Jh. fühlt das Bedürfnis nach einer neuen Übersetzung des alten Testaments, Homers, ja selbst Shakespeares, mithin der Ablösung der bedeutendsten Leistungen der deutschen Ü. durch zeitgenössische Schöpfungen. Hinzu tritt die veraltende Wirkung der sprachlichen Weiterentwicklung, die sich ja auch auf die originale Literatur erstreckt.

§ 11. Die theoretische Besinnung auf die Problematik des Übersetzens entwickelt sich im engen Zusammenhang mit der Übersetzerpraxis und der Übersetzungskunst. Die Geschichte der Übersetzungstheorie ist daher ein wesentlicher und unentbehrlicher Bestandteil der Geschichte der Ü. Sie besitzt große Bedeutung nicht nur für die Literaturgeschichte im engeren Sinn, sondern auch für die bildungsgeschichtlich orientierte Sprachgeschichte. Es ist einleuchtend, daß jede Besinnung auf Möglichkeiten, Methoden, Grenzen und Ziele der Übersetzung auf die Anschauungen und Begriffe von der Sprache und ihrem Wesen überhaupt zurückführt und von ihnen unmittelbar abhängig ist. Die „Philosophie“ der Übersetzung ist daher ein Stück Sprachphilosophie. Auf der anderen Seite steht die Übersetzungstheorie mit der Poetik und allgemeinen Kunsttheorie in enger Verbindung. So weist das Problem der Formwiedergabe in die Richtung der Poetik,

das der Treue der Übersetzung in die sprachphilosophische Richtung.

§ 12. Über den allgemeinen Entwicklungstendenzen der Ü. darf die individualgeschichtliche Seite derselben nicht vernachlässigt werden. Wie in der Geschichte der originalen Literatur wurzelt die Leistung letzten Endes in der Persönlichkeit, der individuellen Eigenart und Begabung des Übersetzers. Die entscheidenden Impulse verdankt auch die Ü. dem einzelnen Übersetzergenie, einem Luther, Voß, A. W. Schlegel. Eine personalgeschichtlich und biographisch gerichtete Betrachtung der Ü. würde ergeben, daß deren Vertreter, die Übersetzer, eine typische geistig-künstlerische Veranlagung aufweisen, und daß es eine bestimmte psychische Disposition zum Übersetzen gibt. Auch von dem bedeutenden Übersetzer gilt wie vom Dichter der Satz: *nascitur, non fit*. Die Psychologie des Übersetzens ist noch wenig erforscht, auch hat der dichterische Übersetzer als Typus noch keine eindringliche, das reiche biographische Material erschöpfende Untersuchung erfahren, obwohl eine solche von größter Bedeutung gerade für die deutsche Literaturgeschichte wäre, und das Eindringen in die inneren Schaffensvorgänge erleichtert würde, weil bei der Übersetzung im Gegensatz zur originalen Dichtung ein fester Ausgangspunkt, das Original, gegeben ist.

Auf experimentellem Weg versucht in das psychologische Problem der Übersetzung einzudringen: G. v. Wartensleben *Beiträge zur Psychologie des Übersetzens*, Zs. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Abt. I, Zs. f. Psychologie, Bd. 57 (1910) S. 89—115.

§ 13. Die folgende Bibliographie enthält die allgemeine, nicht auf einzelne Übersetzer und Übersetzungen bezügliche Literatur. Sie erstrebt nicht Vollständigkeit, sondern will eine Auswahl der für die Forschung brauchbaren und notwendigen Schriften sein.

Bibliographische Angaben zur Geschichte der dt. Ü. und der Sammlungen dt. Ü. bei R. F. Arnold *Allgemeine Bücherkunde zur neueren dt. Literaturgeschichte* ² 1919, S. 148. 175.

Grundlegende Bibliographie der dt. Übersetzungen und Übersetzer bis 1815 in Goedeke, Grundr.², vgl. besonders Bd. 1, S. 358—75, 443—47, Bd. 2, S. 317 bis 321, 575—79, Bd. 3, S. 364—71 (Übersetzer von Schauspielen), Bd. 5, S. 246—59 (Übersetzer für die Bühne) Bd. 7, S. 580—734 Übersetzungen, S. 734—813 Übersetzer des Zeitraums von 1790—1815 (bearb. von A. Rosenbaum).

Eine kritische Bibliographie der dt. Übersetzungen aus den altklassischen Sprachen, unentbehrlich vor allem wegen der zahlreichen Proben aus älteren oder schwer zugänglichen Übersetzungen ist J. F. Degen, Versuch einer vollst. Litt. der dt. Übersetzungen der Römer, 1794 bis 1797. Nachtrag 1799. Ders., Litt. der dt. Übersetzungen der Griechen, 1797 bis 1798. Nachtrag 1801. Anordnung alphabetisch nach den antiken Schriftstellern; eigene und fremde Beurteilungen. Die Reihe der durch ihn überholten Vorläufer Degens in der bibliogr. Erfassung der Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen beginnt mit den 'Beyträgen zur crit. Hist. der dt. Sprache, Poesie und Beredsamkeit'; darin: Von dt. Übersetzungen der meisten alten lat. Scribenten, 1732, 1 Stck., S. 1—54, 3. Stck., S. 447—96. Nachricht von dt. Übersetzungen alter griech. Scribenten, 1734, 10. Stck., S. 195—245, 1735, 12. Stck., S. 563—603. Nennenswerte Vorarbeiten zu Degen sind ferner: J. G. Schummels Übersetzerbibliothek, 1774. J. K. G. Schlüter, Vollständige Sammlung aller Übersetzungen der Griechen und Römer vom 16. Jh. bis auf das Jahr 1784, 1785. Das von J. A. B. Bergsträsser hrsg. 'Museum der neuesten deutschen Übersetzungen und anderer in die Archäologie der Griechen und Römer einschlagenden Materien', 1.—4. Stck., 1781—83, bringt hauptsächlich Vorabdrucke aus der bei J. Chn. Herrmann in Frankfurt a. M. erschienenen großen Sammlung von Übersetzungen griech. und röm. Prosaiker 1781 ff.

S. J. W. Hoffmann, Bibliograph. Lexicon der gesammten Litteratur der Griechen, 2. Aufl., 1838—1845 verzeichnet

die Übersetzungen aller griech. Schriftsteller.

Sammlungen historisch wichtiger Übersetzungen von mehreren Verfassern: K. H. Jördens, Sammlung der besten zerstreuten Übersetzungen aus Griechen und Römern. Bd. 1. 1783. Bibliothek älterer dt. Übersetzungen, herausg. von A. Sauer. Bd. 1—6. 1894—99. Aus fremden Zungen, begründet von J. Kürschner, 1891 ff.

Eine Gesamtdarstellung der Geschichte der dt. Ü. im oben erläuterten Sinn und Umfang gibt es bisher nicht. Für den wichtigsten Zeitraum, das 18. und beginnende 19. Jh. vgl. die nützliche, aber keineswegs erschöpfende Arbeit von W. Fränzel, Geschichte des Übersetzens im 18. Jh., 1914 (Beitr. zur Kultur- und Universalgeschichte, H. 25), die sich fast ganz auf die Übersetzungstheorie beschränkt. Kurzer Abriss in K. Beyer, Dt. Poetik³ 1900, Bd. 3, S. 184 ff. Noch immer brauchbar die einschlägigen Abschnitte bei A. Koberstein, Bd. 3 u. 4.

Nur die Geschichte der dt. Übersetzungen aus den altklass. Sprachen behandeln: R. Prutz, Zur Geschichte der dt. Ü.: Sophocles, Hall. Jahrbücher f. Wiss. u. Kunst, Bd. 3, 1840, S. 449—54, 457—79, 481—96, 502—04 = Ders., Kleine Schriften zur Politik und Literatur, Bd. 1, 1847, S. 109—95 (berücksichtigt nicht nur Sophoklesübertragungen!). O. F. Gruppe, Dt. Übersetzungskunst 1859, 2. Aufl. 1866. W. Hertzberg, Zur Geschichte und Kritik der dt. Übersetzungen antiker Dichter, Pr Jbb. XIII (1864), S. 219—43, 360—91.

Geschichte und Bibliographie der dt. Übersetzungen einzelner Dichter: A. Schroeter Geschichte der dt. Homer-Übersetzung im 18. Jh. 1882. G. Finsler Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe 1912. M. Bernays Einleitung zu: Homers Odyssee von J. H. Voß, Abdruck d. 1. Ausg. v. Jahre 1781. Bespr. von E. Schmidt, AfdA. VIII (1882), 52—87. R. Prutz Zur Geschichte der dt. Ü.: Sophocles 1840. E. Stemplinger Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance 1906. A. Kleinberg Die dt. Übersetzungen der horaz. Ode 'Donec gratuleram tibi' 1655—1900. Progr. Kaaden 1913—14. J. Imelmann Donec gratuleram tibi, Nachdichtungen u. Nachklänge aus

drei Jahrhunderten 1899. O. Günther *Plautus-Erneuerungen in der dt. Literatur und ihre Verfasser* 1886. K. Reinhardt *Stöttner Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele* 1886. J. Tarlier *Prodromus editionis Auli Persii Flacci . . . Notice bibliographique sur les traductions* 1848. M. Herrmann *Terenz in Deutschland bis zum Ausgang des 16. Jhs.*, Mitteilungen der Gesellschaft f. dt. Erziehungs- und Schulgeschichte III (1893), S. 1—28. R. Köhler *Dantes Göttliche Komödie und ihre dt. Übersetzungen* 1865. G. A. Scartazzini *Dante in Germania* 1881—83. E. Sulger *Gebung Dante in der dt. Literatur des 15. bis 17. Jhs.*, ZiverglG. VIII (1895), S. 221 bis 253. 453—479; Ders. *Dante in der deutschen Literatur des 18. Jhs.*, ZiverglG. IX (1896), S. 457—490; X (1896), S. 31—64. A. Farinelli *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania* 1922. R. Zoozmann und J. Rodenberg *Zur dt. Dantebibliographie*, Dt. Dantejahrbuch VIII (1924), S. 175—275. H. Daffner *Zur dt. Dantebibliographie, Forts.*, Dantejahrb. IX (1925), S. 121—157. W. Söderhjelm *Petrarca in der dt. Dichtung* 1884. Bespr. v. F. Muncker, ZiverglG. IV (1891), S. 409 ff. R. Leppla.

Ungarländische Literatur.

§ 1. Grundlagen und Anfänge bis zur Reformation. — § 2. Das Reformationszeitalter. — § 3. Das Zeitalter der Barockliteratur. — § 4. Aufklärung. — § 5. Romantik.

§ 1. Die deutsch-ungarische Literatur ist ein integranter Teil des ungarländischen Geisteslebens. Ihre besonderen Aufgaben wurden durch ihre engen Beziehungen zur gemeindeutschen Kultur bestimmt. Diese bestehen vorzugsweise in der Vermittlung deutscher Geistesströmungen an das Ungartum und in der Verbreitung der ungarischen Literatur im Auslande. Eine deutsch-ungarische Literatur in engerem Sinne gibt es eigentlich erst von der Reformation an, doch sind auch die politischen und kulturellen Grundlagen, sowie die Ansätze des Schrifttums im MA. zu berücksichtigen, um das deutsche Geistesleben in Ungarn richtig erfassen zu können. Die ältesten germanischen Denkmäler in Ungarn stammen aus der Zeit der Völkerwanderung und sind teils archäologischer, teils paläographischer Natur. Die archäologischen Denkmäler bezeugen den engen Anschluß der auf dem Gebiete Ungarns wohnenden Stämme an die großen germanischen

Kulturströmungen. Die schriftlichen Denkmäler — Grabinschriften und die Runenzeichen auf dem zu Bezenye gefundenen Fibelpaare — geben auch über die Gliederung der Stämme Pannoniens einigen Aufschluß. Außerdem gibt es einige Wörter des ungarischen Sprachschatzes, die auf germanische Überlieferung hinweisen. Schließlich sind noch die auf dem Gebiete Ungarns entstandenen Teile der ostgotischen Sage zu erwähnen, welche vermutlich auch auf die Entwicklung der ungarischen Hunnensage von Einfluß waren.

Die Grundlagen zur Entstehung eines deutschen Geisteslebens in Ungarn bilden die ältesten kulturellen Beziehungen zwischen den Deutschen und Ungarn, die aus der politischen Annäherung der beiden Völker hervorgegangen sind und vorwiegend aristokratischer Art waren. Diese Beziehungen beginnen mit der Bekehrung der Ungarn zum Christentum im letzten Viertel des 10. Jhs. An der Bekehrung der Ungarn beteiligten sich hauptsächlich deutsche Geistliche aus den Bistümern Passau, Salzburg und Regensburg. Der erste in Ungarn tätige deutsche Geistliche war Wolfgang von Einsiedeln, später Bischof von Regensburg. Fast gleichzeitig beginnt die Bekehrungstätigkeit Pilgrims, über dessen Beziehungen zu Ungarn auch eine Stelle der 'Klage' berichtet. Diese Stelle verdankt ihre Entstehung vermutlich den Bestrebungen Pilgrims, für seine weitgehenden kirchenpolitischen Pläne mit Ungarn eine historische Rechtsgrundlage zu schaffen. Auch Fürst Géza wurde von einem Gesandten Pilgrims, dem Bischof Prunnwart, getauft. Eine gleich großzügige Bekehrungstätigkeit entfaltete auch Bischof Adalbert von Prag; sein Beauftragter, Aschericus, wurde Abt zu Martinsberg, später der erste Erzbischof von Gran. Gleichzeitig mit der Rezeption des Christentums kommt der deutsche Einfluß auch in der Staatseinrichtung zur Geltung. Die Institution der ungarischen Komitate z. B. entspricht den Gaugrafschaften der fränkischen Monarchie. Die

Hauptquellen der beiden Gesetzbücher von Stephan dem Heiligen sind die Beschlüsse der Synode von Mainz, die *Lex Alamannorum Lantfridana*, die *Lex Baiuvarorum* sowie die fränkischen Kapitularien. Auch in den Gesetzen von Ladislaus I. und Koloman ist u. a. der Einfluß der sächsischen Gesetze zu erkennen. Ebenso weisen die ersten Maßnahmen der ungarischen Finanzpolitik auf deutschen Einfluß. Die Mitarbeiter von Stefan I. in der Staatseinrichtung waren zunächst die mit seiner Gattin Gisela eingewanderten Edelleute, Ritter, Beamten und Bürger. Viele von ihnen erhalten mit der Einbürgerung des Lehnssystems Güter, was auch daraus hervorgeht, daß sich viele deutsche Personennamen zu Ortsnamen umgestalteten. Die deutschen Ritter haben in erster Reihe die Art der westlichen Kriegsführung in Ungarn eingeführt. Aus dem Gefolge dieses Hochadels und der Ritter bildeten sich die ersten deutschen Siedlungen in Ungarn, die indes kaum zu lokalisieren sind. Wahrscheinlich entstanden sie dort, wo die Güter der deutschen Edelleute waren, zunächst in den westlichen Teilen des Landes. Auch die Anfänge des ungarischen Schulwesens hängen mit der Tätigkeit deutscher Geistlicher in Ungarn unmittelbar zusammen. Bereits in der von Bischof Gerhard gegründeten ersten Kirchenschule zu Csánád unterrichteten mehrere deutsche Geistliche. Auch in der um 1028 blühenden Singschule zu Gran wurde der Unterricht durchaus nach deutscher Methode erteilt. Die erste Bildungsschule der ungarischen Geistlichkeit war das Kloster zu Martinsberg, welches Stephan I. für die Benediktiner erbauen ließ. Auch die Mitglieder dieses Ordens kamen größtenteils aus Deutschland nach Ungarn, was auch die in den Klosterarchiven gefundenen charakteristischen deutschen Namen bestätigen.

Die weitaus bedeutendste Grundlage zur Entstehung eines deutsch-ungarischen Geisteslebens ist aber die planmäßige Siedlungspolitik der ungarischen Könige im 12.—13. Jh.; der zweite, große, von den Habsburgern gegen Ende des 17. Jhs.

eingeleitete Siedlungsprozeß hat für die deutsche Literatur in Ungarn weit geringere Bedeutung. In den westlichen Teilen des Landes setzte sich die Einwanderung der Deutschen unter den ersten ungarischen Königen auf natürlichem Wege fort; hier bedurfte sie keiner Unterstützung seitens der Staatsgewalt. Der erste größere Zug der seitens des Staates angesiedelten Einwanderer, die sog. *Flandrenses* oder *Saxones*, kam unter Géza II. (1141—1161) aus mitteldeutschen Gebieten, vom unteren Rhein, besonders aus der Gegend Aachens, nach Ungarn, und ließ sich in den nördlichen Komitaten, zunächst in der Zips, nieder. Teils gleichzeitig mit den Ansiedlungen in der Zips, teils noch vor denselben wurden von fränkischen und thüringischen Einwanderern die sogenannten Sieben Bergstädte gegründet. Zu diesem Siedlungsgebiete gehören auch die Bergstädte Neusohl, Kremnitz und Pukkanz. Auch der größte Teil der Siebenbürger Sachsen ließ sich, einem Rufe Géza II. folgend, im Laufe des 12. Jhs. an der südlichen Grenze Siebenbürgens nieder. Die Besiedlung des heutigen deutschen Sprachgebietes in Siebenbürgen erfolgte jedoch nicht gleichzeitig. Der Mittelpunkt der ältesten Siedlungen ist Hermannstadt, das nördliche Siedlungsgebiet erstreckt sich in der Gegend von Bistritz, das dritte größere deutsche Sprachgebiet in Siebenbürgen schließlich ist das Burgenland, dessen Besiedlung mit dem Aufenhalte des deutschen Ritterordens in Ungarn zusammenhängt. Die Urheimat und Herkunft der Siebenbürger Sachsen bildete lange Zeit den Gegenstand wissenschaftlicher Streitigkeiten. Ihre Sprache, deren Gebiet auf einen nördlichen und südlichen Mundartenkreis zerfällt, zeigt mittelfränkischen Charakter. Das in der Umgebung von Pest und Ofen angesiedelte Deutschtum nimmt zwischen den nördlichen und südlichen Siedlungen örtlich und zeitlich eine Mittelstellung ein. Pest und Ofen hatten bereits 1217 deutsche Einwohner, doch erst nach den Türkenkriegen gewinnt dieses Gebiet für das geistige Leben größere Bedeutung.

Die deutschen Einwanderer bilden die bedeutendste Schicht des städtischen Bürgertums. Der Ausbau der städtischen Verwaltungsorganisation, sowie der kulturelle Aufschwung der Städte in Ungarn ist zweifellos ein Verdienst des Deutschtums. Die älteste Einwohnerschaft der Städte bestand aus zwei Schichten: aus den Burgdienstleuten (*cives*) und den Eingewanderten (*hospites*); letztere waren größtenteils Deutsche. Seinem Berufe nach setzte sich das Bürgertum überwiegend aus Kaufleuten und Gewerbetreibenden zusammen. Nach dem Aussterben des Arpadenhauses gewinnen die Städte ständig an Ansehen und erheben sich schließlich zu einer politischen Macht; doch die sich verschärfenden politischen Gegensätze im Laufe des 15. Jhs. haben die Entwicklung derselben stark beeinträchtigt. Der inneren Autonomie gemäß hatten die städtischen Behörden in gewissen Angelegenheiten das Recht der Gesetzgebung. Die Denkmäler dieser behördlichen Tätigkeit sind die in deutscher Sprache abgefaßten städtischen Rechtsbücher, sowie zahlreiche Urkunden. Sie sind nicht allein sachlich, sondern auch als älteste deutsche Sprachdenkmale in Ungarn von höchster Bedeutung. Das älteste Rechtsbuch ist das 'Gemeine Statt- und Percrecht der erbarn und löblichen Stat Schebnitz' aus dem 14. Jh., welches in vier Handschriften erhalten und größtenteils eine Übersetzung des Iglauer Rechtsbuches ist. Weit umfangreicher ist das zeitlich folgende Zipser Rechtsbuch, die 'Villkühr der Sachsen in dem Zips' aus dem Jahre 1370, als dessen Hauptquelle der 'Sachsenspiegel' zu betrachten ist. In der ersten Hälfte des 15. Jhs. wurde das 'Preßburger Rechtsbuch' abgefaßt, dessen bedeutendste Teile aus einem nicht näher bestimmbar süddeutschen Rechtsbuche sowie aus dem der Stadt Wien übernommen sind. Das wertvollste rechtliche Denkmal ist das in dem ersten Viertel des 15. Jhs. abgefaßte 'Rechtspuech nach Ofner Statrechten'. Die Rechtsquelle der Siebenbürger Sachsen

vor der Schlacht bei Mohács war der 'Altenburger-Kodex', dessen Inhalt der 'Schwabenspiegel', das Magdeburger Recht, sowie das Iglauer Stadt- und Bergrecht bilden. Bei der Abfassung der Rechtsbücher kommen mehrere Überlieferungen zur Geltung. Die einfache Übernahme der reichsdeutschen Rechtsgewohnheiten ist besonders bei den Siebenbürger Sachsen auffallend. Auch sonst sind in den deutschen Rechtsbüchern Ungarns einfache Abschriften reichsdeutscher Rechtsbücher zu finden. Die ältesten deutschen Rechtssammlungen, der 'Schwabenspiegel' und der 'Sachsenspiegel', waren in Ungarn wohlbekannt und sind auch heute noch in mehreren Bibliotheken handschriftlich erhalten. Von dem 14. Jh. an, als die Beziehungen zwischen Österreich und Ungarn dauernd werden, kommt das süddeutsche und insbesondere das österreichische Recht immer mehr zur Geltung. Von den sonstigen Denkmälern über städtische Verwaltung und bürgerliches Leben (Protokolle, Rechnungsbücher, Urkunden, Privatbriefe, Verträge, Zunftbriefe) sind aus kultur- und geistesgeschichtlichem Gesichtspunkte zunächst die Zunftbriefe hervorzuheben, da sie die treuesten Abbilder des bürgerlichen Geistes sind. Nach dem Zeugnisse dieser Denkmäler nahm das deutsche Bürgertum sowohl in der Verwaltung als auch in dem geistigen Leben der Stadt eine herrschende Stellung ein. Die Ungarn konnten in den Städten erst viel später die Rechte erhalten, welche dem deutschen Bürger von jeher zukamen. Durch diese Denkmäler wird aber auch bezüglich der Entstehung einer deutschen Schriftsprache in Ungarn eine Reihe von bisher ungelösten Problemen gestellt. Wie in der Übernahme der reichsdeutschen Rechtsgewohnheiten kommen auch in dem Gebrauch der Kanzleisprache zeitlich und landschaftlich verschiedene Überlieferungen zur Geltung. Verhältnismäßig einheitlich aus sprachlichem Gesichtspunkte sind die von der kgl. ung. Kanzlei ausgestellten deutschen Urkunden, in welchen die Normen der einheitlichen Sprache die bairisch-österreichischen Formen

bilden, die auf den Einfluß der bairisch-oberdeutschen Kanzlei hinweisen. Weit größere Verschiedenheiten weist die Sprache der Rechtsbücher auf. Die größte Inkonsequenz zeigt sich schließlich in der Sprache der kleineren Denkmäler (Rechnungsbücher, Verträge, Testamente, Zunftbriefe usw.). Eine besondere Beachtung verdient die Sprache der siebenbürgisch-deutschen Denkmäler. Auch in Siebenbürgen bildet sich eine Schriftsprache erst nach der Reformation aus; vorläufig kann nur bedingt von Bestrebungen nach Einheitlichkeit im Sprachgebrauch gesprochen werden. Das Vorbild der einheitlichen Sprache bei den Siebenbürger Sachsen ist die österreichische Kanzleisprache. Schließlich sei erwähnt, daß die Wörter des ungarischen Sprachschatzes, welche sich auf das städtische und bürgerliche Leben beziehen, größtenteils aus dem Deutschen entlehnt sind.

Das religiöse Leben der Bürger, — das, wie überall, auch in den deutschen Städten Ungarns die Grundlage der geistigen Kultur bildet — hatte einen praktischen Zug; es kam zunächst in dem gemeinsamen Gottesdienst, in der wirksamen Ausübung der Wohltätigkeit und in der strengen Bewachung der Sonntagsruhe zum Ausdruck. Den Mittelpunkt des religiösen Lebens in den Städten bildeten die Br ü d e r s c h a f t e n, welche sich durch die deutschen Einwanderer auch in Ungarn einbürgerten. Die älteste Fraternität in Ungarn ist die *Confraternitas Plebanorum Scepusiensium* (1248), deren Mitglieder ausschließlich Geistliche waren, und die neben der Pflege des religiösen Lebens auch wissenschaftliche Ziele verfolgte. Später nimmt die Anzahl der Bruderschaften stark zu und damit ändert sich auch ihr Charakter, aber die Mitglieder derselben bleiben überwiegend deutsche Bürger und auch in dem inneren Leben der Fraternitäten kommt der deutsche Geist stets zur Geltung. Schließlich gestalten sich die Bruderschaften in Zünfte um. Infolge der Freigebigkeit mancher Bürger besaßen einzelne Bruderschaften ein ansehnliches Vermögen und

waren demnach in der Lage, die geistige Bildung ihrer Mitglieder auf das wirksamste zu fördern. Neben der Kirche bildete die Schule den geistigen Mittelpunkt der Stadt. Sie war in ihrer primitivsten Form eine Pfarrschule, in mehreren Städten gab es auch Klosterschulen. Oft fanden auch die Kapitelschulen in den Städten Unterkunft. Der bedeutendste Schultypus in den deutschen Städten Ungarns war jedoch die Stadtschule. Diese verdankt ihre Entstehung dem Verlangen des Bürgertums, seinen Söhnen einen von der kirchlichen Bildung abweichenden, dem praktisch-bürgerlichen Sinne angemessenen Unterricht erteilen zu können. Der Schulmeister erhielt anständige Besoldung, mußte jedoch in vielen Städten auch seinen Gesellen auf eigene Kosten verpflegen. Die Lateinschule wurde mit der Zeit von der deutschen Schule (Schreibschule, Briefschule) vollkommen getrennt, in welcher man das Hauptgewicht auf den Unterricht der Muttersprache legte. Außer den Stadtschulen bestanden insbesondere bei den Siebenbürger Sachsen bereits im 14. Jh. wohlingerichtete Dorfschulen. Eine besondere Bedeutung kam in dem geistigen Leben der Stadt den Franziskanern, Dominikanern und Klarissen zu. Die Franziskaner kamen vor der Tataerverheerung, vermutlich einer Einladung der heiligen Elisabeth folgend, aus Sachsen und Thüringen nach Ungarn. Aus der Zeit der Arpaden sind uns 13 Franziskanerklöster bekannt; sämtliche Klöster bestanden in Städten, deren Einwohnerschaft überwiegend oder in bedeutender Anzahl deutsch war. Auch die Dominikaner ließen sich größtenteils unter den deutschen Bürgern nieder. Beide Mönchsorden waren auf die geistige Bildung der Stadteinwohner von ungemein großer Wirkung; ihre bedeutendsten Erziehungsmittel waren die Kanzel und die Schule. Auch der größte deutsche Franziskanerpredner Berthold von Regensburg predigte während seiner Wanderungen um 1262 in Ungarn. Die in der Volkssprache predigenden Brüder haben auch die Tätigkeit der weltlichen Priester angeregt;

diesbezüglich zeigt besonders die Kirchengeschichte der Siebenbürger Sachsen vor der Reformation manche interessante Beispiele. Das größte Verdienst der Franziskaner und Dominikaner liegt darin, daß sie den religiösen Geist in der Laiensprache nicht nur mündlich, sondern auch schriftlich verbreiteten. Der literarischen Tätigkeit der Mönche ist die Entstehung der deutschen Codexliteratur zu verdanken; freilich sind in dieser handschriftlichen Literatur nur wenig Originalwerke zu finden, da den Klosterbrüdern in den deutschen Städten Ungarns auch die überreiche reichsdeutsche religiöse Literatur zur Verfügung stand. In dem spärlich überlieferten Material können zwei Gruppen unterschieden werden: a) Werke, welche zweifellos auch in engerem Sinne als geistiges Gut des ungarländischen Deutschums zu betrachten sind, b) Werke, deren Vorhandensein nur aus zeitgenössischen Angaben bekannt ist, deren Entstehungsart demnach näher nicht bestimmt werden kann, ferner Abschriften und Bearbeitungen von Werken reichsdeutscher Verfasser, die aber bereits im MA. in Ungarn gelesen wurden. In der ersten Gruppe sind zunächst zwei Handschriften der Bibliothek des Preßburger Domkapitels zu erwähnen. Eine Papierhandschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jhs. enthält lateinische Predigten, deren Themen aber von dem unbekannten Verfasser auch deutsch aufgezeichnet wurden. Die zweite Handschrift, aus den ersten Jahren des 16. Jhs. enthält die Reisebeschreibung eines Preßburger Jerusalempilgers. Von den Handschriften der evangelischen Schulbibliothek zu Kronstadt sind zunächst die Fragmente einer Bibelübersetzung aus dem Ende des 15. Jhs. zu erwähnen, welche vermutlich aus dem Kronstädter Dominikanerkloster stammen. Eine andere Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. enthält Psalmen; schließlich verdienen noch zwei Kalender aus dem 15. Jh. erwähnt zu werden. Von den Handschriften, deren Entstehungsart unbekannt ist, welche aber bereits im MA. in Ungarn gelesen wurden, sei zunächst die wertvolle Samm-

lung der Bibliothek des Franziskanerklosters zu Güssing angeführt. Sie enthält Bruchstücke einer Bibelübersetzung, Predigten, Gebete, geistliche Gedichte — darunter eine gereimte Lebensbeschreibung des heiligen Oswald — schließlich mehrere religiöse Betrachtungen und Abhandlungen. Nur ein einziges Werk weltlichen Inhalts findet sich unter den Handschriften, welche alle aus dem 15. Jh. herrühren, und zwar ein 'Lantrechtbuch, wie man ein ygleich sache richten soll'. Außer dieser Sammlung besitzen wir Angaben über deutsche Manuskripte in den mittelalterlichen Bibliotheken der Sankt Aegidius-Kirche zu Bartfeld, der Pfarre zu Schemnitz und des Domkapitels zu Veszprém. Auch in den an mittelalterlichen deutschen Handschriften so überreichen Sammlungen der Batthyány-Bibliothek zu Karlsburg, sowie der erzbischöflichen Bibliothek zu Erlau sind Bestandteile von Kirchenbüchereien oberungarischer Städte (Leutschau, Bartfeld) zu finden: Predigten, Gebetbücher, Legenden, Auslegungen der Messe usw. Die Herkunft der deutsch-ungarischen Codexliteratur ist zwar sehr schwer zu bestimmen, doch weisen die spärlich vorhandenen Angaben auf die Tätigkeit der Mönchsorden in den deutschen Städten hin. Auch bezüglich der lateinischen Codexliteratur sprechen die Angaben dafür, daß ein ansehnlicher Teil der Buchschreiber und Kopisten in Ungarn aus den Reihen der Mönche und der weltlichen Geistlichkeit deutscher Abstammung hervorging. Der erste, dem Namen nach bekannte Verfasser einer religiösen Erbauungsschrift, Veit Huendler († um 1467), dessen Beispielsammlung in der Bibliothek des Augustinerklosters zu Klosterneuburg aufbewahrt wird, war ebenfalls ein Karmelitermönch. Auch die ersten deutschen Glossarien in Ungarn sind charakteristische Denkmäler der Laienreligiosität; in ihnen wurden zunächst die bei den Predigten notwendigen Ausdrücke gesammelt. Es sind uns Bruchstücke von zwei größeren und mehreren kleineren Glossarien erhalten, welche teilweise ebenfalls auf die Predigertätigkeit

der Franziskaner und Dominikaner hinweisen und mit der mittelalterlichen reichsdeutschen Glossarienliteratur organisch zusammenhängen. Von dem Ende des 14. Jhs. an, mit der Verbreitung der humanistischen Bildung, ist auch die Anzahl der weltlichen Buchkopisten stets im Wachsen begriffen. Eine besonders reiche Tätigkeit entfaltete der berufsmäßige Schreiber Georg Henckl in Eperjes. Von den weltlichen Büchereien ist die des Preßburger Stadtschreibers Liebhardus Eghenvelder hervorzuheben, der seine deutschen Codices größtenteils eigenhändig abschrieb. Seine Bücherei vereinigte sämtliche charakteristischen Elemente der mittelalterlichen deutschen Bildung. Mit der Verbreitung der weltlichen Wissenschaften tauchen auch die ersten Chroniken in deutscher Sprache auf. Es sind dies die in der ersten Hälfte des 15. Jhs. abgefaßte 'Georgenberger Chronik', das 'Diarium' des aus Konstanz gebürtigen Leutschauer Stadtrates Konrad Spervogel (um 1520), die Aufzeichnungen des oben genannten Liebhardus Eghenvelder über seine Gesandtschaft in Ofen (1452—53), schließlich das Tagebuch der Helene Kottannerin, der Vertrauten der Königin Elisabeth, der Witwe Albrechts (1439—40). — Auch die ersten Ansätze zur Dichtung finden wir in den Städten. Die ältesten Denkmäler der geistlichen Lyrik sind die unter den Fresken der St. Jakobskirche zu Leutschau angebrachten gereimten Glossen aus der ersten Hälfte des 15. Jhs., welche die sieben Erzsünden und Tugenden erörtern, ferner das in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. abgefaßte, von innigpersönlichem religiösen Gefühl zeugende Heltauers (Siebenbürgen) Marienlied. Die ersten berufsmäßigen Vertreter der weltlichen Dichtung, die Spielleute, dürfen auch in den deutschen Städten Ungarns verkehrt haben, obwohl sie keine gute Aufnahme fanden. Das älteste Denkmal weltlicher Lyrik ist jedoch das Gelegenheitsgedicht des Stadtrates zu Bartfeld Merteyn Schoenbleser, in welchem er den Tod seiner Frau be-

weint (1436—39). Schließlich seien noch die ältesten Denkmäler deutscher Volksdichtung in Ungarn, die Zaubersprüche der Siebenbürger Sachsen, erwähnt, welche eine enge Verwandtschaft mit den Merseburger Zaubersprüchen zeigen. Der einzige Vertreter der deutsch-ungarischen epischen Dichtung im MA. ist Oswald, Stadtschreiber der oberungarischen Bergstadt Königsberg. Sein Gedicht, das er vermutlich in den letzten Jahrzehnten des 14. Jhs. verfaßte, setzt sich aus Elementen der Sage vom Priester Johannes und der deutschen Kaisersage zusammen. Ein Denkmal der dramatischen Dichtung des Deutschtums in Ungarn ist uns aus dem MA. nicht erhalten. Wir besitzen aber Angaben über Aufführungen von Mysterien zunächst in Bartfeld, ferner in Oedenburg, Preßburg, Leutschau und Hermannstadt. Auch das Fastnachtspiel fand in Preßburg lebhaft Pflege.

Nach dem Aussterben der Könige aus dem Arpadenhouse gewinnt die deutsche Kultur in dem königlichen Hofe stets an Macht und Einfluß; auch der Aufenthalt von Peter Suchenwirt, Heinrich von Mügeln, Teichner, Oswald von Wolkenstein und Michael Beheim an dem ungarischen Königshof trug zur Vertiefung der deutsch-ungarischen Beziehungen bei. Der Humanismus an dem Königshof stand zwar vorwiegend unter italienischem Einfluß, doch wurden auch mit deutschen Humanisten stets Beziehungen angeknüpft. Der Einfluß des deutschen Humanismus kommt unter König Matthias besonders in der Berufung von deutschen Lehrern an die Preßburger Universität, sowie in den Plänen der in Ofen zu errichtenden Hochschule zur Geltung. Später schloß Conrad Celtis durch die *Sodalitas Litteraria Danubiana*, unter deren Mitgliedern auch namhafte deutsch-ungarische Humanisten waren, den ungarländischen Humanismus noch enger an das deutsche Geistesleben. Der Einfluß des Humanismus auf das deutsche Bürgertum in Ungarn zeigt sich vor der Reformation nur in der Lektüre, Verbreitung und in der Kopierung der Werke klassi-

scher und humanistischer Schriftsteller. Die bedeutendsten Faktoren in der Verbreitung der humanistischen Bildung waren die ausländischen Universitäten. In den Jahrzehnten vor der Reformation wurden von den deutschen Studenten Ungarns besonders die Universitäten in Wien und Krakau besucht. Der Weg der Reformation wurde zunächst von diesen Studenten der ausländischen Universitäten geebnet. Eine mächtige Stütze fanden sie in der Hussitenbewegung, welche besonders unter den Deutschen Oberungarns und unter den Siebenbürger Sachsen zahlreiche Anhänger hatte. Noch mehr aber wurde die Reformation durch die Anhänger des Erasmus verbreitet, die in dem engeren Kreise um die Königin Maria, der Gemahlin von König Ludwig II., warme Unterstützung fanden.

§ 2. Nicht in allen deutschen Gegenden Ungarns waren die Verhältnisse zur Verbreitung der Reformation gleich geeignet. In der schwierigsten Lage waren infolge der Nähe der katholischen Kaiserstadt die Deutschen Westungarns; günstiger war die Lage der Bergstädte, am leichtesten aber verbreitete sich die Reformation in der Zips, sowie in dem Siebenbürger Sachsenlande, wo sie auch in der gediegenen humanistischen Bildung des Bürgertums eine starke Stütze fand. Zunächst wurde das Schulwesen nach reichsdeutschen Vorbildern im neuen Geiste umgestaltet. Der bedeutendste Schultypus war die städtische Lateinschule. Von den reichsdeutschen Hochschulen wurden insbesondere die in Wittenberg, Leipzig, Jena, sowie die Erziehungsanstalten von Trozendorf und Sturm in Goldberg und Straßburg besucht. Mit dem Erstarken der Reformationsbewegung bildet sich auch eine deutsch-humanistische Tradition aus. Die deutsch-protestantischen Humanisten Ungarns stehen von Anfang an unter dem Einflusse und der geistigen Führung Melanchthons. Die Verbreitung der Reformation und des Humanismus geht besonders bei den Siebenbürger Sachsen Hand in Hand. Dies zeigt sich auch in der Tätigkeit ihres größten Humanisten

und Reformators, Johannes Honterus (1498—1549). Seine Tätigkeit umfaßt alles, was der humanistischen Bildung seiner Zeit angehört. Die Bedeutung seiner auch in deutscher Sprache erschienenen Werke liegt darin, daß sie die ältesten Denkmäler der Lutherischen Schriftsprache in Ungarn sind. In Siebenbürgen war unter dem Einfluß des deutsch-protestantischen Humanismus in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. eine Reihe von Historikern und historischen Dichtern tätig. Die bedeutendsten Vertreter derselben sind die Prosaisten Jeremias Ostermayer, Thomas Bomel, Michael Weiß, Michael Siegler, Christian Pomarius und die Dichter Johannes Lebel und Christian Schesaeus. Auch das warme Interesse des Deutschtums in Ungarn für Buchdruckerkunst und Buchhandel ist auf die Erstarkung der protestantisch-humanistischen Bildung zurückzuführen. Sowohl die ersten Druckereien, als auch die ersten Buchhandlungen in Ungarn entstanden in den von Deutschen bewohnten Städten. Von den Werken der deutsch-ungarischen Schriftsteller wurde jedoch im 16. Jh. der größte Teil noch in Deutschland gedruckt. Der Vorrat der Buchhändler, sowie der Büchereien besteht in diesem Zeitabschnitt überwiegend aus protestantisch-theologischen Werken.

Der größte Teil der deutschen Literatur Ungarns steht im Reformationszeitalter in dem Dienste der Religion. Die reichsdeutschen Vorbilder werden auch hier zunächst einfach übernommen, andererseits kommen noch immer katholische Traditionen stark zur Geltung. Dies zeigt sich insbesondere im 'Mediascher Predigt-buche'. Schon ganz von dem Geiste der Reformation erfüllt ist dagegen die stattliche Predigtensammlung des Unterwälder (Siebenbürger) Dechanten Damasus Dürr. In Oberungarn entwickelt sich unter dem Einfluß der humanistischen Dichtung zunächst die Gelegenheitspredigt. Die bedeutendsten Vertreter derselben sind: Johann Henckel, Thomas Fröhlich, Da-

niel Reussius, Caspar Pilcz, Samuel Sautter und Ezechiel Hebsacher. In dem deutschen Gebiete Westungarns sind nur die Kanzelreden des Ödenburger Pfarrers Simon Gerengel im Druck erschienen. Obwohl die meisten deutschen Gemeinden Ungarns Jahrhunderte hindurch auf reichsdeutsche Gesangbücher angewiesen waren, findet man bereits in den ersten Jahrzehnten der Reformation auch Ansätze zu einer bodenständigen Liederdichtung. Die der Königin Maria zugeschriebenen Lieder, ferner eine Psalmbearbeitung von Ägidius Faber haben bloß als Curiosa einige Bedeutung. Die ersten Gesangbücher wurden bei den Siebenbürger Sachsen, und zwar von Andreas Moldner (1543) und Valentin Wagner (um 1553) herausgegeben. Von den geistlichen Liederdichtern Oberungarns sind Magdalena Heymair und Sebastian Ambrosius (Lam) hervorzuheben. In Westungarn hat nur die Ödenburger Gemeinde ein eigenes Gesangbuch, welches der bereits genannte Simon Gerengel herausgab. Schließlich ist noch eine handschriftliche Liedersammlung der Wiedertäufer zu erwähnen, welche in der Bibliothek des Preßburger Domkapitels aufbewahrt wird. Ein eigenes Gebetbuch besitzt im 16. Jh. auch nur die Ödenburger Kirchengemeinde; es wurde als Anhang zu dem Gesangbuch von Simon Gerengel herausgegeben. Einzelne Gebete „wider die Türken und Tattern“ veröffentlichten Sebastian Ambrosius und Peter Bogner. Von den Erbauungsschriften sind insbesondere das Trostbüchlein von Caspar Helth, die phantastischen Weissagungen von Christoph Mandel und die von dem Wesendorfer Pfarrer Johannes Hartlieb herausgegebene Betrachtung über das heilige Abendmahl hervorzuheben. Die ersten deutschen Bearbeitungen des Lutherischen Katechismus in Ungarn rühren von Johannes Honterus, Caspar Helth und Simon Gerengel her.

Die deutsche dogmatische und apologetische Literatur des Reformationszeitalters hängt größtenteils mit der Trennung der einzelnen protestantischen Kirchen zusammen. In ihr spielen zunächst die Anhänger Luthers und Melanchthons eine Rolle. Antikatholische Flugschriften findet man in dieser Literatur nur vereinzelt, wie den angeblichen Brief von König Johannes (Zápolya) an den Papst und ein Angriffsschreiben des Ägidius Faber gegen den „katholischen Götzendienst“. Auch der dogmatische Streit der Siebenbürger Sachsen um die Reinheit der Augsburger Konfession hinterließ in der deutschen Literatur Ungarns beinahe gar keine Spuren. Aber dieser Kampf gegen die überwiegend ungarischen Reformierten und Unitarier ist zugleich eine der bedeutendsten Etappen in der Entwicklung der selbständigen sächsischen Kultur; deshalb verdient er einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden. Der größte Teil der deutschen dogmatischen Literatur des Reformationszeitalters knüpft sich an den Kampf der Kryptokalvinisten und der orthodoxen Lutheraner in den deutschen Städten Oberungarns. Die bedeutendsten Träger dieses Kampfes sind seitens der orthodoxen Lutheraner Mento Gogreff, Georg Creutzer, Albert Grawer und Severin Sculteti, seitens der Kryptokalvinisten Matthias Thorakonymus (Cabateus), Caspar Pilcz und Sebastian Ambrosius (Lam).

Auch die Anfänge des deutschen Dramas in Ungarn fallen in das Reformationszeitalter. Der erste selbständige Pfleger des deutschen Schuldramas war Leonhard Stöckel, Schulmeister zu Bartfeld. Seine 'Historia von Susanna' (Wittenberg, 1559) ging hier mehrmals in Szene und lebte als 'Kremnitzer Susanna-Spiel' in volkstümlicher Form noch im 17. Jh. weiter. Auch in den oberungarischen Bergstädten Schemnitz, Kremnitz und Neusohl fand das protestantische Schuldrama in deutscher Sprache eifrige Pflege. Dagegen be-

sitzen wir aus dem westungarischen Gebiete gar keine Angaben über dramatische Aufführungen, obwohl der erste große Prediger von Bedeutung, *Simon Gengel*, auch ein geistliches Spiel verfaßte. In den deutschen Städten Siebenbürgens, in Kronstadt, Hermannstadt und Bistritz wurde ausschließlich das humanistische Schuldrama in lateinischer Sprache gepflegt. Neben dem Schuldrama fanden auch die Mysterien, insbesondere die Passionsspiele, in vielen Städten eifrige Pflege; zunächst sind die Oberuferer (Komitat Preßburg), ferner die in den siebenbürgisch-sächsischen Städten aufgeführten religiösen Spiele hervorzuheben. Auch eine dramatische Volksdichtung der Siebenbürger Sachsen, das totentanzartige Königslied, verdankt seine Entstehung dem Einfluß der protestantischen religiösen Literatur. Am reichsten entwickelte sich das Volksschauspiel in Kremnitz, wo auch der literarische Einfluß von Hans Sachs am stärksten zur Geltung kommt.

Die mit den ungarländischen Türkenkriegen zusammenhängende deutsche Türkenliteratur ist zwar ihrem Ursprunge nach größtenteils reichsdeutsch, nur wenige Erzeugnisse derselben rühren von deutsch-ungarischen Verfassern her, doch auch diese sind sowohl aus kulturgeschichtlichem als auch aus literarischem Gesichtspunkte höchst wertvoll. In erster Linie verdienen die 'Beschreibung der Turkey' eines unbekannten Studenten aus Mühlbach (1530) sowie das *Türkenbüchlein* des Bartholomäus Georgievics (1558) eine Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden. Die zahllosen kleineren Flugschriften befassen sich besonders eingehend mit den Heldentaten des Grafen Nicolaus Zrinyi. Infolge der durch den Humanismus neu aufblühenden Rechtswissenschaft wurden zwei bedeutende Rechtssammlungen der Deutschen in Ungarn neu bearbeitet: das Bergrecht der oberungarischen Städte (1565) und das Rechtsbuch der Siebenbürger Sachsen von *Matthias Fronius*. Von den historischen Werken dieses Zeitabschnittes sind das Tagebuch

des *Veit Gail* über die Ereignisse in Siebenbürgen (1551—53), ferner die von Phantastik strotzenden genealogischen Schriften des Abenteurers *Paul Scallichius* zu erwähnen. Die beliebtesten Erzeugnisse der periodischen Literatur waren nebst den *Neuen Zeitungen* die *Kalender*. Die in Ungarn verbreiteten deutschen Kalender rühren aber beinahe ausschließlich von reichsdeutschen Verfassern her. Der erste Kalender wurde für das Deutschtum in Siebenbürgen von *Johann Honterus* herausgegeben, doch nur der Titel desselben ist uns erhalten. Erst gegen Ende des Jahrhunderts begegnet man den deutschen Kalendern des aus Bartfeld gebürtigen *Georg Henisch* (1549—1618), welche besonders in der Zips sehr verbreitet waren.

§ 3. Die politische und kulturelle Lage des Deutschtums ist bis zur Mitte des 18. Jhs. mit dem Schicksal der Reformation unzertrennbar verbunden. Durch die großartigen Erfolge der Gegenreformation, besonders in Westungarn, entwickelte sich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jhs. eine rasch aufblühende deutsch-katholische Kultur, welche eine reiche religiöse Literatur zeitigte. Durch die großzügigen Ansiedlungen nach den Befreiungskriegen erhält das Deutschtum einen starken Zuwachs, aber dieses neuangesiedelte, katholische Deutschtum beteiligt sich an dem literarischen Leben erst von dem Aufklärungszeitalter an. Auch die Entwicklung des Schulwesens ist mit dem Schicksal des Protestantismus eng verbunden. Die deutsch-protestantischen Schulen werden geschlossen, die Lehrer vertrieben, an ihre Stelle treten die Schulen der Piaristen und Jesuiten. Auf die innere Entwicklung des protestantischen Schulwesens war vor allem der Pietismus von Einfluß. Die Lehrbücher wurden größtenteils aus Deutschland importiert, aber zahlreiche Schriften des *Comenius* wurden auch in Ungarn in deutscher Sprache nachgedruckt und auch Lehrbücher von deutsch-ungarischen Verfassern — *Valentin Greising* und *Josef Teutsch* — wur-

den in einzelnen Schulen gebraucht. Die Hochschulbildung erwarben die deutsch-ungarischen Studierenden an reichsdeutschen Universitäten, insbesondere in Wittenberg, Jena, Leipzig, Göttingen, Straßburg und Halle. Auch die Entwicklung der Buchdruckereien wurde durch die Gegenreformation vielfach gehemmt; trotzdem blühte im 17. Jh. die Buchdruckerkunst, besonders in der Zips, mächtig empor. Den Buchhandel ersetzten zunächst unmittelbare Beziehungen zu reichsdeutschen Buchhändlern. In den Büchereien der Bürger sind auch im 17. Jh. fast ausschließlich religiöse Werke zu finden.

Auch die literarische Produktion besteht in dem 17. Jh. und in der ersten Hälfte des 18. Jhs. größtenteils aus religiösen Werken. Die reichste deutsch-protestantische Kultur ist auch in diesem Zeitabschnitt in der Zips und in den Bergstädten zu finden. Im Mittelpunkt der literarischen Bestrebungen stehen einzelne Predigerfamilien, wie die Familien Klesch, Serpilius und Pilarik. Der Senior der Familie Klesch, Daniel Klesch (1620—97), ein Opfer der zügellosen Barockphantasie, leidenschaftlicher Anhänger des Chiliasmus, Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft und der Deutschgesinnten Genossenschaft, ist eine der interessantesten Persönlichkeiten in der deutsch-ungarischen Geistesgeschichte. In ähnlicher Richtung entwickelte sich sein jüngerer Bruder Christoph Klesch (1632—1706), ein Schüler Hofmanswaldaus, ebenfalls Mitglied der Deutschgesinnten Genossenschaft, der sich glücklich pries, in der Wort- und Reimkunst unter seinen Landsleuten die größte Vollkommenheit erreicht zu haben. Die Leidensgeschichte des Daniel Klesch wurde von seinem ältesten Sohne Daniel Christoph Klesch beschrieben. Das bedeutendste Mitglied der Familie Serpilius ist der aus Ödenburg gebürtige Georg Serpilius (1668 bis 1723), ein leidenschaftlicher Verehrer von Thomasius, der bereits in dem Gedankenkreis der Aufklärung lebte und dessen religiöse Erbauungsschriften eher die

Werke eines Philologen als die eines Schöngeistes sind. Sein jüngerer Bruder, Christian Serpilius (1672—1714) ist dagegen ein zäher Orthodoxer und leidenschaftlicher Gegner des Pietismus. Das letzte bekannte Mitglied der Familie schließlich, Samuel Wilhelm Serpilius (1707—61), ist durchaus von der innigen, gefühlsmäßigen Religion des Pietismus erfüllt. Am schwersten heimgesucht von den Verfolgungen der Gegenreformation wurde die Familie Pilarik. Stephan (II.) Pilarik, der zwei von chiliastischen Visionen erfüllte selbstbiographische Erbauungsschriften verfaßte, mußte aus seiner Heimat fliehen und wurde Prediger zu Neu-Salza. Diese Gemeinde wurde 1674 mit Genehmigung des sächsischen Kurfürsten für die aus Ungarn vertriebenen Protestanten gegründet. Sein Schicksal teilte sein ältester Sohn, Stephan (III.) Pilarik, der in seinen Erbauungsschriften statt der fruchtlosen dogmatischen Streitigkeiten für eine aktive, innerliche Religiosität im Geiste des Pietismus eintritt. Auch Stephan (IV.) Pilarik, der Freund Ph. J. Speners, faßt die Summe seiner zwölfjährigen Predigertätigkeit in pietistischem Geiste zusammen. Leider besteht die literarische Tätigkeit der deutsch-protestantischen Prediger in Oberungarn größtenteils aus bedeutungslosen Gelegenheitspredigten, in welchen der Einfluß der schlesischen Dichterschulen allzusehr zur Geltung kommt. Einige Predigerfamilien — wie die Familien Seelmann, Sinapius und Zabeler — entfalteten in der Pflege der Gelegenheitspredigt eine staunenswerte Fruchtbarkeit. In der öden, schwulstigen Masse dieser Reden verdienen bloß diejenigen Predigten eine Aufmerksamkeit, in welchen über die Verfolgung der Protestanten geklagt wird. Die deutsch-protestantische Predigtenliteratur in Westungarn ist der in Oberungarn gegenüber auffallend arm; auch hier überwiegt die Gelegenheitspredigt. Die bedeutendsten Prediger dieses Gebietes sind in Ödenburg zu finden; Paul Schuberth und Matthias Lang sind Anhänger der streng-

sten Orthodoxie, wogegen der pietistische Geist zunächst in den Predigtenzyklen von Johann Abraham Avenarius und Johann Sigmund Pilgram zur Geltung kommt. Auch die Prediger der deutsch-evangelischen Gemeinde zu Preßburg — der aus Augsburg gebürtige Josua Wegelin, David Titius und Johann Weißbeck, ein Meister der Formvirtuosität des Barocks — halten anfangs streng an der Orthodoxie fest; der Einfluß des Pietismus zeigt sich nur in den Predigten von Johann Andreas Rabacher (1686—1768). In der deutschen Predigtenliteratur Siebenbürgens fehlt der polemische Zug, die äußere Pracht und formelle Raffiniertheit, welche die in engerem Sinne deutsch-ungarische Predigtenliteratur charakterisiert. Die Herrschaft der Orthodoxie, welche bis zum Ende des 17. Jhs. unbeschränkt ist, erklärt sich zunächst aus dem tiefgehenden Einfluß der Wittenberger Professoren Johann Deutschmann und Johann Friedrich Mayer. Die bedeutendsten Vertreter der Orthodoxie sind Isaack Zabanius, Jakob Schnitzler und Markus Fronius, der größte Kanzelredner der Sachsen im 17. Jh., während von den Anhängern des Pietismus besonders Markus Tartler und Jakob Schunn zu erwähnen sind. Die geistlichen Liedersammlungen in Ungarn enthalten größtenteils textgetreue Abdrucke der Lieder reichsdeutscher Gesangbücher. Am auffallendsten ist die Abhängigkeit von den reichsdeutschen Vorbildern in den Ödenburger und Preßburger Gesangbüchern. Reicher entwickelt sich die geistliche Liederdichtung in den oberungarischen Städten, wo bereits von dem zweiten Jahrzehnte des 17. Jhs. an in einzelnen Flugblättern Lieder deutsch-ungarischer Verfasser erschienen. Auch einige mehr oder weniger selbständige Liedersammlungen sind uns erhalten, wie das Leibitzer Gesangbuch (1622), die Gesangbücher von Tobias Schumberg (1680, 1682) und die Leutschauer Gesangbücher (1686, 1700). Die reichste Pflegestätte des pro-

testantischen Kirchenliedes ist jedoch das Siebenbürger Sachsenland. Die bedeutenderen selbständigen Liederdichter sind: Franz Rheter, Valentin Klein, der vielseitige Königsrichter Johannes Zabanius, Sachs von Harteneck und die Pietisten: Andreas Teutsch, Lucas Christian Melas und Peter Clos; von den Gesangbüchern verdienen die von Benjamin Fiebigk, Valentin Radecius, das Hermannstädtische und Kronstädtische Gesangbuch erwähnt zu werden. Die zwischen 1700 und 1771 erschienenen Gesangbücher stehen alle unter dem Einfluß des Pietismus. Auch in Siebenbürgen wurden einzelne Gelegenheitslieder in Flugblättern herausgegeben. Schließlich sind die handschriftlichen Liedersammlungen zu erwähnen, welche besonders in der ersten Hälfte des 17. Jhs. in vielen kleineren Kirchengemeinden die gedruckten Gesangbücher ersetzten. Die deutsche religiöse Literatur Ungarns steht im 17. Jh. zunächst unter dem Einfluß derjenigen reichsdeutschen Schriftsteller — Josquinus Betuleius, Christian Chemnitius, Kaspar Finck, Philipp Kegel, Martin Hyller, Heinrich Müller und Johann Habermann (Avenarius), — deren Werke auch in den deutschen Druckereien Ungarns nachgedruckt wurden. Am auffallendsten ist die Abhängigkeit von den reichsdeutschen Vorbildern in den Gebetbüchern. Die Anzahl der selbständigen Gebetbücher ist sehr gering, da die meisten Gesangbücher zugleich als Gebetbücher dienten. Die bedeutenderen Verfasser von Gebetbüchern sind Matthäus Schwartz, Josua Wegelin, Johann Georg Langsfeld, ferner verdienen noch die Traktate in Gebetform von Daniel Wilhelm Moller, Joachim Erythraeus und von dem größten ungarischen Pietisten Matthias Bél erwähnt zu werden. Wie die geistlichen Lieder, wurden auch Gebete in zahlreichen Flugschriften verbreitet. Als Leitfaden im Religionsunterricht diente auch

in diesem Zeitabschnitt Luthers Katechismus. Er ist auch die Grundlage für die Werke der meisten deutsch-ungarischen Schriftsteller, zunächst bei den Anhängern der Orthodoxie, wie Petrus Eisenberg, Martin Spielenberg, Elias Thomae, Andreas Thann und Georg Plecker; der Einfluß Arndts, Heinrich Müllers und der Pietisten kommt besonders in den Schriften von Tobias Schumberg, Andreas Kirchweger, Andreas Günther, Johann Kraus, Michael Klein, sowie bei dem bedeutendsten Vertreter des Pietismus im Siebenbürger Sachsenlande, Andreas Teutsch zur Geltung. Auch besitzen wir einige in schwulstigem Barockstil abgefaßte religiöse Gedichte, von denen die von Johannes Hoffmann und Martin Chladenius hervorzuheben sind. Im 17. Jh. kämpft der ganze Protestantismus in einem Lager gegen den Katholizismus; der größte Teil der dogmatischen Streitschriften erscheint in lateinischer Sprache. Die deutschen Kontroversschriften wenden sich zunächst gegen die Jesuiten. Gegen Jodocus Kedd und Franz Costerus kämpfen die bedeutendsten Vertreter der Kontroversliteratur Matthias Lang und Christoph Böhm. Ein beliebtes Kampfmittel in den dogmatischen Streitigkeiten war auch die Konvertitenpredigt; von diesen verdienen die von Martin Schimschalk, Michael Welligrandt und Andreas Thann erwähnt zu werden. Die Verfolgung und Vertreibung der protestantischen Prediger in den siebziger Jahren des 17. Jhs. rief auch eine Menge von Flugschriften und Büchern, die sogenannte Exulanten-Literatur, ins Leben. In diesen Flugschriften und Büchern erzählen die Prediger zunächst ihre eigene Leidensgeschichte, wie Michael Ritthaler, Tobias Masnicius, Johannes Simonides, Georg Fidicinis und Johann Burius. Ein anderer bedeutender Teil dieser Literatur weist die seitens der Katholiken verbreiteten Verleumdungen zurück, z. B.

die unter dem Decknamen Hiob Krestianszky erschienenen Flugblätter und die Schriften von Georg Lani. Aber auch die Gleichgültigkeit der eigenen Glaubensgenossen, sowie die sittlichen Mängel des Predigerstandes werden oft — besonders schonungslos von Andreas Günther — dargestellt. Einige Werke der Exulanten-Literatur erweitern sich zu ausführlichen historisch-philologischen Untersuchungen. Schließlich sind noch die Exulanten-Dichtungen von Martin Novack, Johannes Hadik und Georg Franz Sinai zu erwähnen.

Die überwiegende Mehrheit der Deutschen in Ungarn schloß sich dem Protestantismus an. Die bis 1750 in Ungarn erschienenen katholisch-religiösen Werke sind größtenteils Übersetzungen und Bearbeitungen aus der großen internationalen Literatur des Katholizismus. Unter den geistlichen Rednern ist keine bedeutendere Persönlichkeit zu finden. Auch die deutschen Redner Ungarns werden von dem größten ungarischen Fürstprimas, Petrus Pázmány beeinflusst, während von den deutschen Jesuitenrednern insbesondere Petrus Canisius als Vorbild diente. Noch mehr Nachahmer fanden die reichsdeutschen und österreichischen Volksredner, zunächst Florentinus Scherer, Prokop von Templin, vor allen aber Abraham a Santa Clara. Eine bedeutende Entwicklung zeigen die Predigten der Jesuitenredner in der ersten Hälfte des 18. Jhs.; ihre literarischen Vorbilder waren die klassischen Predigten der größten französischen Kanzelredner. Das Kirchenlied ist das Stiefkind der katholischen Literatur dieses Zeitabschnittes. Es sind uns kaum einige Lieder erhalten und auch diese sind keine Originaldichtungen. Von den reichsdeutschen katholischen Gesangbüchern waren in Ungarn besonders das Gesangbuch von D. G. Comer und die Psalmbearbeitungen von Caspar Ulenberg und Wilhelm Nakatenus verbreitet. Die Abhängigkeit von der internationalen katholischen Literatur zeigt sich am auffallendsten in den Gebetbüchern. Die beliebtesten Vorbilder sind

die Schriften des Thomas von Kempen und des heiligen Franz von Sales. Für die niederen Volksschichten wurde insbesondere das Gebetbuch Martin von Cochems bearbeitet. Wirksame Mittel der Gegenreformation waren auch die volkstümlichen Legenden und Darstellungen über die wundertätige Kraft der Wallfahrtsorte und über geheimnisvolle Visionen. Auch die Katechismen sind fast ausnahmslos Nachdrucke und Bearbeitungen. Die beiden bedeutendsten Werke, worauf sich beinahe sämtliche Katechismen berufen, sind die *Summa doctrinae Christianae* von Petrus Canisius und der vom Tridentinum genehmigte *Catechismus Romanus*. Die Kontroversliteratur ist bereits um die Jahrhundertwende ziemlich reich, hat aber mit dem ungarländischen Deutschtum nur sehr lockere Beziehungen. Der größte Teil der Kontroversschriften erscheint anonym; aus literarischem Gesichtspunkte ist ihre kernige, volkstümliche Sprache hervorzuheben.

Der erste, zugleich berühmteste Vertreter der weltlichen Erzählliteratur ist der Siebenbürger Sachse Johann Gorgias, Mitglied des Elbschwanenordens und der Fruchtbringenden Gesellschaft, der von 1663 an eine Reihe von satirischen und obszönen Liebesgeschichten herausgab, welche bald vielfach gelesen wurden. Seine Hauptquellen sind die Anekdotensammlungen von Philipp Harsdörffer und Johann Wilhelm von Stubenberg. Auch ein anderer Vertreter dieser obszönen Erzählliteratur fand sich unter den Siebenbürger Sachsen: Andreas Pinxner. Diesen sonderbaren Auswüchsen der Erzählliteratur des Barocks gegenüber zeigen die spärlich erhaltenen didaktischen Werke eine strenge sittliche Auffassung, so z. B. Christoph Lackners 'Emblematischer Tugendspiegel', oder die Werke von Johannes Weber. Zu den didaktischen Werken gehört auch die dem Cato zugeschriebene Distichensammlung, welche insbesondere in Siebenbürgen in mehreren Ausgaben erschien. Kaum gibt es einige unter den an deutschen Universitäten studierten Predigern und Leh-

rern, welche mit der Gelegenheitsdichtung keinen Versuch machten. Am allerwenigsten wucherte sie in Westungarn. Die beiden Haupttypen derselben sind das Hochzeitslied und das Leichengedicht. Die bedeutenderen Vertreter der Gelegenheitslyrik sind hier Joseph Segner, Karl Wolfgang Artner, Philip Heuchlin und Georg Preissegger. Weit reicher entwickelt sich die Gelegenheitsdichtung in der Zips und in den oberungarischen Bergstädten. Auf die Entwicklung derselben waren insbesondere die Schule von Hofmannswaldau in Breslau und die des aus Menhard (Kom. Zips) gebürtigen Paul Pater (1656—1724) von großem Einfluß. In dem Mittelpunkt der siebenbürgisch-sächsischen Gelegenheitsdichtung steht das 'Rosetum Frankianum', die reiche Sammlung des Königsrichters Valentin Frank von Frankenstein, in welcher teils eigene Gedichte, teils die seiner Verehrer zusammengetragen sind. Frank ist, ebenso wie der größte Teil von den Mitarbeitern des 'Rosetums' — der bedeutendste unter ihnen ist Johannes Zabanius (Sachs von Harteneck) — Schüler Hofmannswaldaus. Von den außerhalb des 'Rosetums' stehenden Gelegenheitslyrikern verdient noch Petrus Mederus, der erste „poeta laureatus“ der Siebenbürger Sachsen erwähnt zu werden. Auch der ungarische Lyriker Ladislaus Amade (1703 bis 1764) verfaßte einige Gedichte in deutscher Sprache, die ihn als Schüler der galanten Lyrik des Barocks zeigen.

Das aus Wien nach Ungarn verpflanzte Jesuitendrama faßte zunächst in Ödenburg und Preßburg Wurzeln. Als selbständige Pfleger desselben treten hier Stephan Koptik, Friedrich Sebastian Shynn und der Komponist Johann Schenauer auf. Außerdem sind uns Theaterzettel von Jesuitendramen in deutscher Sprache aus Tyrnau, Schemnitz und aus den siebenbürgisch-sächsischen Städten erhalten. Das protestantische Schuldrama vermochte mit dem Jesuiten-

drama hinsichtlich der äußeren Pracht nicht zu wetteifern, aber es hatte in den deutschen Städten eine feste Tradition. In Ödenburg ließ der bereits genannte Daniel Klesch mehrere Stücke nach dem Vorbilde des Terenz und Plautus aufführen; in Preßburg wurde nur ein Stück von Christian Püringer gespielt. In die Technik des in den oberungarischen Städten gepflegten Schuldramas gewährt das Stück von Petrus Eisenberg über die drei morgenländischen Könige einen wertvollen Einblick. Auch die aus der Heimat vertriebenen Prediger und Lehrer, wie Paul Michaelis, Georg Lani, Daniel Sinapius, Paul Pater u. a. pflegten das Schuldrama in Deutschland weiter. Bis in die Mitte des 18. Jhs. blüht das Schuldrama in den siebenbürgisch-sächsischen Schulen, jedoch durchaus im Dienste des lateinischen Sprachunterrichtes. In Schäßburg, Hermannstadt und Kronstadt werden fast ausschließlich Stücke von Terenz und Plautus aufgeführt. Bei der einzigen Vorstellung in deutscher Sprache, die uns bekannt ist, spielte man ein Passionsspiel des Kronstädter Gymnasialdirektors Franz Czako von Rosenfeld (1755). Über die Tätigkeit berufsmäßiger Schauspieler in diesem Zeitabschnitte besitzen wir nur aus Preßburg, Kaschau, Pest, Ofen, Temesvár und aus den siebenbürgisch-sächsischen Städten Angaben. In Preßburg wurde auch die italienische Oper gepflegt, sonst gingen aber meist nur Hof- und Staatsaktionen, sowie improvisierte Hanswurstiaden in Szene.

Der am reichsten vertretene Zweig der wissenschaftlichen Literatur ist die Geschichtsforschung; im Vordergrund derselben stehen die Fragen über Herkunft und Urgeschichte des Deutschtums in Ungarn. Die bedeutendsten Werke dieser Richtung sind 'Der Uralte Deutsch-Ungarische Zipserische und Siebenbürgische Landszmann' von Daniel Frölich, dessen Ausführungen auch von der handschriftlichen Chronik des Caspar Hain übernommen wurden. Ein besonders fruchtbares

Feld fanden die Forschungen Frölichs unter den Siebenbürger Sachsen. Sein bedeutendster Nachahmer ist hier Johannes Tröster, von dem wiederum eine Reihe phantasiebegabter Historiker, wie Lorenz Töppelt, Matthias Miles, Martin Kelpius, Johann Graffius und Andreas Heldmann angeregt wird. Gegen die phantastischen Hypothesen der Forschungen zur Urgeschichte erhob als erster Valentin Frank von Frankenstein sein Wort. Mit dem Beginn der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung wenden sich die deutschen Historiker mit besonderem Interesse dem Studium der Staatskunde und der Gelehrtengeschichte zu; ihre Meister sind zunächst Matthias Bél und Martin Schmeizel. Von den Schülern Béls ist besonders Karl Gottlieb Windisch, Martin Schwartner und Gottfried Stolterfoth zu nennen, während die bedeutenderen Schüler Schmeizels Gottfried Schwarz, Michael Gottlieb Agnethler und Johannes Seivert sind. Mit der Tätigkeit der deutschen Sprachgesellschaften hängt mittelbar das Erscheinen der ersten deutschen Grammatiken und Wörterbücher in Ungarn zusammen. Die ersten Grammatiken von Johann Bakoss, Christoph Warmer und Georg Buchholz sind noch ziemlich unbedeutend. Nur die 'Institutiones Linguae Germanicae' (1718) von Matthias Bél verdient größere Aufmerksamkeit; seine Quellen waren Werke von Schottelius, Bödiker und Stieler. Von den in deutscher Sprache verfaßten ungarischen Grammatiken sind zu erwähnen 'Der ungarische Sprachmeister' von Matthias Bél, welcher in den protestantischen Schulen Ungarns ein Jahrhundert hindurch als Lehrbuch diente und die 'Ausführliche und neuerläuterte ungarische Sprachkunst' von Michael Adami. Das erste deutsche Wörterbuch eines deutsch-ungarischen Verfassers ist die 'Teutsche Sprach und Weisheit' (1616)

von Georg Henisch. Die übrigen Wörterbücher dieses Zeitabschnittes sind unbedeutende Lehrbücher, meist für siebenbürgisch-sächsische Schulen verfaßt. In der Vertiefung der deutsch-ungarischen Kulturbeziehungen haben die Ärzte und Naturforscher ebenso große Verdienste, wie die Pfleger der Geisteswissenschaften. Besonders in den oberungarischen Städten waren Ärzte von vorzüglichem Ruf tätig, wie Samuel Spielenberger, Christian Joach. Schwab, Johann Maletzer, Johann Adam Hofstetter, Samuel Sonntag und Daniel Fischer. Von den Ödenburger Ärzten ist besonders der namhafte Botaniker Karl Friedrich Löw zu nennen. Der in Ofen tätige Lorenz Stocker verfaßte populäre Schriften über die Heilsquellen und Naturschönheiten Ofens. Aber auch in den übrigen Zweigen der Naturwissenschaften leisteten die deutsch-ungarischen Gelehrten Verdienstvolles; es sei nur auf die Tätigkeit des aus Preßburg gebürtigen weltberühmten Astronomen Max Hell verwiesen. Das große Interesse, welches sich im Laufe des 17. Jhs. Ungarn gegenüber zeigt, ist größtenteils auf die Flugschriften, Berichte und historischen Lieder deutsch-ungarischer Verfasser zurückzuführen. Ein bedeutender Teil der politischen Literatur befaßt sich mit den Ereignissen der Türkenkriege, wie das Tagebuch des Preßburger adeligen Bürgers, Johann Ferdinand Auer, oder die 'Neu eröffnete Türkenschule' von Franz Traugott. Die Flugschriften behandeln meist die Heldentaten des jüngeren Grafen Zrinyi, sowie die politische Lage Ungarns nach den Befreiungskriegen, ferner die Ereignisse des Türkenkrieges von 1716—18. Ein anderer bedeutender Teil der politischen Literatur befaßt sich mit den Kriegen zwischen den Fürsten Siebenbürgens und dem Hause Habsburg. Die Volksbücher des Deutschtums in Ungarn waren im 17. Jh. die Kalender und Almanache. In der Zips waren insbesondere die Kalender von David Frölich und Christoph Neubarth ver-

breitet. Auch bei den Siebenbürger Sachsen zeigt sich die Bestrebung, eine selbständige Kalenderliteratur auszubilden. Die bedeutendsten Pfleger derselben sind Paul Wolff, Georg Rohdius, Jakob Schnitzler, Michael Clausenburger, Andreas Scharsius, Balthasar Han und Clemens Joseph Brecht von Brechtenberg. Aus der katholischen Kalenderliteratur ist der Kaschauer und Tyrnauer Kalender zu erwähnen.

§ 4. Mit dem Auftreten von Karl Gottlieb Windisch und seines Kreises in Preßburg beginnt in den literarischen Bestrebungen des Deutschtums in Ungarn eine neue Epoche: die literarischen Bestrebungen werden von nun an bewußt und stecken sich bestimmte, durch die Lage des Deutschtums bedingte Ziele. Das Deutschtum vermochte sich um die Mitte des 18. Jhs. von dem furchtbaren Elend der inneren Kriege, dem Druck der Gegenreformation nur allmählich zu erholen. Seine Bedeutung nahm auch durch die neuen, überwiegend katholischen Einwanderer zu, die insbesondere in der Umgebung von Pest und Ofen, in den Komitaten Arad, Tolna, Baranya, Bács-Bodrog, sowie im Temeser Banate angesiedelt wurden. Aus den Germanisierungsbestrebungen Maria Theresias und Josephs II. hatte das Deutschtum den Vorteil, daß die deutsche Sprachkultur mächtig aufblühte; die Pfleger derselben waren zunächst die Schulen. Auch die Presse entwickelte sich unter dem Einfluß der Aufklärung auffallend schnell. Die bedeutendsten Druckereien sind auch jetzt in den Händen deutscher Besitzer und auch die meisten Verleger und Buchhändler sind Deutsche. Mit dem Aufblühen der Presse erscheinen auch die ersten Zeitungen und Zeitschriften; während erstere aus literarischem Gesichtspunkte vollkommen unbedeutend sind, sind die Zeitschriften die bedeutendsten Faktoren des literarischen Lebens. Von den Zeitschriften dieses Zeitabschnittes verdient insbesondere die von Ludwig Schedius herausgegebene 'Zeitschrift von

und für Ungarn' (1802—04) erwähnt zu werden. Um die einzelnen Zeitschriften bildeten sich allmählich auch literarische Gesellschaften, die indes nur von lokaler Bedeutung waren. Auch die mit der Aufklärung emporblühende österreichische Schauspielkunst erobert bald die deutschen Städte Ungarns. An Stelle der improvisierten Hanswurstiaden treten langsam „regelrechte“ Schauspiele und der Spielplan mancher Wandertruppen steht kaum hinter dem der besten deutschen Bühnen. Die Stationen der österreichischen Schauspielergesellschaften in Ungarn sind Preßburg, Ödenburg, Pest, Ofen, Kaschau, Temesvár und in Siebenbürgen Hermannstadt und Kronstadt. Außerdem bildeten sich einige Liebhabergesellschaften, wie die in Oberufer, wo auch weiterhin Mysterien gespielt wurden, ferner die die des Palatinal-Theaters zu Schmölnitz. Mit der Einbürgerung des deutschen Theaterwesens erscheinen auch einige Theaterzeitschriften und Taschenbücher.

Die deutschen Historiker und Geographen Ungarns standen um die Mitte des 18. Jhs. unter dem Einfluß von Bél und Schmeizel. Von den Anhängern Bels verdienen besonders Matthias Korabinszki und Samuel Bredetzky erwähnt zu werden. Die jüngere Generation gelangt indes immer mehr unter den Einfluß der Aufklärungshistoriker in Göttingen, Schlözer, Gatterer und Spittler. Der bedeutendste Schüler Schlözers unter den deutsch-ungarischen Historikern ist Johann Christian Engel. Von den siebenbürgisch-sächsischen Historikern seien Georg Jeremias Haner, Freiherr Samuel von Bruckenthal, und die Vertreter der als Reaktion gegen den Josephinischen Absolutismus entstandenen populären historisch-politischen Literatur, Jakob Aurel Müller und Georg Michael Gottlieb Hermann, hervorgehoben. Unter dem Einfluß der Bestrebungen zur Ausbildung und Reinigung der deutschen Schriftsprache wandten sich auch die deutschen Schriftsteller Ungarns mit wachsendem Interesse der Sprachpflege

zu. Ephraim Osterlamm bearbeitete Gottscheds Grammatik, Lucas Joseph Marienburg verfaßte unter dem Einfluß Adelungs eine deutsche Stilistik und der ungarische Sprachforscher Joseph Márton verwertete in seinen Werken Adelungs Wörterbuch. Auch die Sprachpflege der deutschen Dichter fand in Carl Georg Romy einen begeisterten Anhänger. Allmählich erwacht auch das Interesse für die deutschen Mundarten Ungarns; dies zeigt sich insbesondere in den diesbezüglichen Aufsätzen von Johann Genersich, Johann Seivert und Johann Binder. Die deutsche philosophische Literatur Ungarns steht in diesem Zeitabschnitte vorwiegend unter dem Einfluß der Populärphilosophen; dies gilt vor allem von Johann Genersich, während Peter Clompe und Michael Hißmann Anhänger des Wolffschen Systems, Samuel Toppertzer ein begeisterter Schüler Kants ist. Die Ideen der Aufklärung wurden zunächst durch die reiche populäre Flugschriftenliteratur zu wirkungsvollen Faktoren des ungarländischen Geisteslebens. Der erste deutsche Ästhetiker Ungarns, Johann N. Schauf, stützt sich größtenteils auf das Werk Baumgartens.

Die Pflieger der schönen Literatur, zunächst der Lyrik, waren in erster Reihe die Musenalmanache und Taschenbücher. Das erste literarische Taschenbuch ist der von Johann Michael Tekusch herausgegebene 'Preßburger Musenalmanach auf das Jahr 1785', dessen bedeutendster Mitarbeiter Johann Seivert war. Tekuschs Schüler, Johann Karl Lübeck, gab das folgende Taschenbuch, den 'Almanach einiger Freunde Ungarischer Musen für das Jahr 1800' heraus, von dessen Mitarbeitern besonders Jakob Glatz zu erwähnen ist. Teils dieselben Mitarbeiter, ferner Karl Anton Gruber und Karl Daniel Nitsch beteiligen sich an dem Almanach Christoph Röslers (1801), während Karl Georg Romy in seinem

'Musenalmanach' (1808) die Schriftsteller sämtlicher Nationalitäten der Monarchie vereinigen wollte, jedoch außer den bisher erwähnten Dichtern nur die Mitarbeiterschaft der Klopstock-Nachahmer Johann Karl Unger und Lucas Joseph Marienburg gewinnen konnte. Den letzten Musenalmanach in diesem Zeitabschnitte gab Johann Paul Köffinger heraus (1809); er enthält größtenteils die nach dem Vorbilde Klopstocks, Gleims und Lessings verfaßten Gedichte des Herausgebers. Durch die Musenalmanache wurde eine Reihe von Dilettantenpoeten angeregt, die es aber kaum über ein Gelegenheitsgedicht brachten. Angeregt von dem Wiener Musenalmanach entwickelt sich auch die Dichtung Maria Theresia Artners; ihre Lyrik wurzelt in der deutschen und österreichischen Dichtung um 1800. Ihrem Kreise gehört auch Marianne Tiell und Gräfin Marie Zay-Calisch an. In Siebenbürgen lebten die Schriftsteller voneinander viel mehr abgesondert als in Ungarn; die ersten wirklichen Dichter sind demnach geradezu dazu gezwungen, ihren literarischen Bestrebungen außerhalb der Heimat, in Deutschland Geltung zu verschaffen. In Deutschland lebte Paul Rudolf Gottschling, ein Nachahmer Gellerts und der Anakreontiker, in Deutschland fand seinen jähren Tod Johann Samuel Keßler, ein Schüler Rousseaus und Herders, in dessen Gedichten das leidenschaftliche Pathos der Stürmer und Dränger wiederklingt. Sonst aber besteht der größte Teil der siebenbürgisch-sächsischen Lyrik noch immer aus Gelegenheitsgedichten; besonders die Kriege gegen Napoleon regten zahlreiche Gelegenheitslyriker zu patriotischer Liederdichtung an.

Die zwei beliebtesten Gattungen der Erzählliteratur sind in diesem Zeitabschnitte die Anekdotensammlungen und der Räuber- oder Ritterroman. Ihr Einfluß zeigt sich auch in den selbständigen Werken der deutsch-ungarischen Erzählliteratur, wie in dem Roman des Siebenbürger Sachsen Michael Lebrecht 'Das unerkannte

Verbrechen oder die Merkwürdigkeiten Samuel Hirtendorns', sowie in der Robinsonade des aus Preßburg gebürtigen Karl Jetting. Auch der sentimentale Roman von Gellert und Richardson, sowie Goethes 'Werther' wurden von Karl Herdt, Johann Friedel und Karl Anton Gruber nachgeahmt. Die bedeutendste Gattung der Erzählliteratur ist jedoch in diesem Zeitabschnitt die Jugenderzählung. Die Pfleger derselben sind größtenteils Söhne der Zips und stehen unter dem unmittelbaren Einflusse des Philantropinismus und Neohumanismus. Johann Genersich verfaßte außer zahlreichen pädagogischen Schriften auch einen an Voß 'Luise' erinnernden Erziehungsroman, 'Emma'. Sein Schüler, Jakob Glatz, der neben Salzmann zu Schnepfental als Erzieher tätig war, steht als Jugendschriftsteller unter dem Einflusse Gellerts, Lessings und Fr. H. Jacobis. Von Genersich und Glatz angeregt veröffentlichten auch Johann Karl Unger und Martin Johann Liedemann einige Jugendschriften, während Michael Kunitz seine Vorbilder in der österreichischen Jugendliteratur findet.

Die Bühnenreform Gottscheds fand in Ungarn zunächst in Karl Gottlieb Windisch einen eifrigen Anhänger. Von den „regelrechten“ Stücken regte anfangs insbesondere das bürgerliche Schauspiel zu selbständiger Tätigkeit an. Die Pfleger desselben sind Johann Andreas Wieland, Franz Gallauer und Johann Jung. Noch beliebter ist das Ritterdrama, dessen Nachwirkungen die Dramen Simon Peter Webers und das siebenbürgisch-sächsische Einwanderungs drama eines unbekannten Verfassers (1804) zeigen. Die zwei entwicklungsfähigen dramatischen Begabungen dieses Zeitabschnittes sind Karl Anton Gruber, dessen dramatische Tätigkeit in dem Sturm und Drang sowie in dem deutschen Klassizismus wurzelt, und Therese Artners, deren Dramen die Moralphilosophie der Aufklärung verkünden und in der Form unter dem Ein-

flusse Schillers und Grillparzers stehen. Von der Literatur der deutschen Bühnen in Ungarn sind vor allem die Dramen und Schauspiele in engerem Sinne hervorzuheben. Ein oft gebrauchtes Mittel zur Erzielung des Erfolges war die Bearbeitung ungarischer Stoffe; dies zeigen die Stücke von Franz Xaver Girzik, zahlreiche Ballette, Stücke des Kreutzer-Theaters und Nachahmungen der Wiener Zauberposse. Einige schriftstellernde Schauspieler, wie der aus Temesvár gebürtige Johann Friedel, versuchen in Deutschland einen Erfolg zu erreichen. Von den Bühnenbearbeitungen verdient insbesondere die von Shakespeares 'Macbeth' hervorgehoben zu werden. Die in engerem Sinne genommenen dramatischen Werke wurden in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. durch die Oper und das Ballett stark verdrängt. Auch hier mußte der Spielplan nach dem Geschmack des heimischen Publikums ergänzt werden. Joseph Schmalölger verfaßte z. B. ein tragisches Ballett 'Der junge Werther'. Schließlich entfalteten die schriftstellernden Schauspieler auch an Gelegenheitsstücken eine staunenswerte Fruchtbarkeit; diese Erzeugnisse jedoch sind ausnahmslos unbedeutende Massenprodukte.

§ 5. In die Jahrzehnte von 1812 bis 1848 fällt die Blüte und der Verfall des deutschen Geisteslebens in Ungarn. Die deutsch-ungarische Literatur schließt sich unmittelbar an die österreichische Literatur, insbesondere an die Kultur Wiens an. Der Verfall derselben hängt mit dem großartigen Aufschwung des ungarischen Geisteslebens zusammen. Die in den zwanziger Jahren hervortretenden nationalen Reibungen teilen das Deutschland in zwei Parteien. Die Intelligenz schließt sich größtenteils dem Ungartum an; dieser Anschluß kommt insbesondere in der Stellungnahme bei den Ereignissen von 1848 zum Ausdruck. Auch die größtenteils konfessionellen Schulen der deutschen Städte büßen nach Einführung der staatlichen Reformen ihren deutschen Charakter ein. Das deutsche Buch und die deutsche periodische Presse bleiben

aber trotz der raschen Entwicklung der ungarischen Literatur auch in der ersten Hälfte des 19. Jhs. bedeutende Faktoren des ungarländischen Geisteslebens. Die Anzahl der Zeitungen nimmt insbesondere in den Provinzstädten auffallend zu. Auch das Niveau der Zeitschriften zeigt dem der in dem vorhergehenden Zeitabschnitte erschienenen gegenüber eine auffallende Entwicklung. Die bedeutendsten Zeitschriften sind in Pest die 'Pannonia', der 'Spiegel', die reichste Zeitschrift in den dreißiger Jahren, in Ofen die 'Iris', die in Leipzig herausgegebene 'Vierteljahrsschrift aus und für Ungarn', schließlich die 'Ährenlese', ein Beiblatt der 'Preßburger Zeitung'. In den siebenbürgisch-sächsischen Zeitschriften werden mehr Fachwissenschaften, zunächst die Geschichtsforschung, denn schöne Literatur gepflegt. Auch die zweite Blüte des Wiener Bühnenwesens zeigt ihre Auswirkungen in dem deutschen Theaterleben Ungarns. Im Mittelpunkt desselben steht das große deutsche Theater in Pest, mit dem bis 1823 auch das Ofner Theater vereinigt war. Die deutschen Bühnen Westungarns (Preßburg, Ödenburg, Raab, Steinamanger) sind Filialen der Wiener Theater, während die in Nord- und Südungarn (Kaschau, Arad, Temesvár, Fünfkirchen, Nagybeckerek) eigentlich Zufluchtsorte der in Pest zugrunde gegangenen Theaterleiter sind. In Preßburg, Steinamanger, Raab und Ödenburg war bekanntlich auch Ferdinand Raimund als Schauspieler tätig. Den Charakter der Theater bestimmte der Einfluß der Wiener Vorstadtbühne. An das Theaterleben knüpft sich eine ungeheure Masse von Theaterschriften, von denen insbesondere die auch an belletristischem Inhalt stets reicheren Taschenbücher Aufmerksamkeit verdienen.

Der einzige großzügige Vertreter der wissenschaftlichen Literatur, zunächst der Geschichtswissenschaft in engerem Sinne, ist Ignaz Aurel Feßler, dessen Tätigkeit die modernsten westeuropäischen, insbesondere deutschen, Geistesströmungen für das Ungartum vermittelte. Eine besondere

Aufmerksamkeit verdient die Wirksamkeit der wissenschaftlichen Vermittler, der unter dem Einflusse der Brüder Grimm aufgetretenen Übersetzer, Sammler und Forscher, welche der deutschen Wissenschaft die reiche Vergangenheit der ungarischen Kultur erschließen wollten. Ein Schüler der Brüder Grimm war Georg von Gaál, der Entdecker der ungarischen Märchenwelt; seine Arbeit wurde von Graf Johann Mailáth, dem ersten Verfasser einer kritischen Skizze der ungarischen Literaturgeschichte, fortgesetzt. Mailáth war auch auf die erste zusammenfassende ungarische Literaturgeschichte, auf das in deutscher Sprache erschienene Handbuch des Franz Toldy, von großem Einfluß. Freiherr Alois von Mednyánszky sammelte die Sagen des Wagtales, Jakob Melczer die der Zips. Tobias Gottfried Schröer erschloß in seinen zahlreichen Anthologien der deutschen Lesewelt Ungarns die Gedichte der bedeutendsten deutschen Dichter; Gustav Wilhelm Steinacker dagegen ist einer der tätigsten Übersetzer, der sich um die Verbreitung der ungarischen Literatur große Verdienste erwarb. Johann Csaplovics schließlich war auf dem Gebiete der Volkskunde tätig. Die siebenbürgisch-sächsischen Schriftsteller sind mit ihren eigenen Problemen beschäftigt; der große Volkserzieher Stephan Ludwig Roth, ein Schüler Pestalozzis, erweckt das Interesse für allgemeine Bildungsfragen, während sich die Geschichtsforscher gleichzeitig mit der Begründung des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde um Johann Karl Schuller sammeln. Der Einfluß der reichen philosophischen Literatur der deutschen Romantik zeigt sich nur in einigen Werken. Das naturphilosophische System Schellings wurde durch Joseph Krieger popularisiert, auch Michael Petöcz geht in seinen Abhandlungen von den Lehren Schellings aus, während in dem einzigen philosophischen Werke von Johann Friedrich Geltch bereits eine Annähe-

rung an Hegel wahrzunehmen ist. Auch das zunehmende Interesse für Fragen der Ästhetik kommt mehr in zahlreichen Aufsätzen — z. B. in denen von Karl Georg Rummy — als in selbständigen Werken zum Ausdruck. Das System von Ludwig Schelius war zunächst auf die ungarische Literatur von Einfluß. Paul Klobusitzky aber popularisierte bloß die Ausführungen der bedeutendsten deutschen Ästhetiker.

Der Inhalt des im Jahre 1821 erschienenen 'Vaterländischen Almanachs für Ungarn' ist zugleich für den größten Teil der deutschen Lyrik Ungarns charakteristisch. Die Dichter halten unerschütterlich an den Klassikern fest und folgen der deutschen und österreichischen Romantik nur in dekorativen Äußerlichkeiten. Dies bezieht sich zunächst auf die wissenschaftlichen Vermittler, die meist auch dichterisch tätig waren. Georg von Gaál ist noch ganz ein Schüler Goethes und Schillers. Das weltliterarische Interesse der Romantik kommt am stärksten in der Lyrik von Leopold Petz zum Ausdruck. Die Gedichte Johann Mailáths zeigen seine Begeisterung für die mittelhochdeutsche Lyrik, während in den Dichtungen von Alois Mednyánszky die Nachwirkung der Wiener Romantik hervortritt. Der Einfluß Schillers und der österreichischen Balladendichter ist auch in der Lyrik von Samuel Ludwig und Gustav Bernath zu verfolgen. Die ersten bedeutenden Schüler Uhlands und der schwäbischen Schule sind Gustav Steinacker und Tobias Gottfried Schröer. Die Zipser Lyriker schließlich — Jakob Melczer, Johann Samuel Bene, Johann Wittchen und Ernst Thomas Theodor Krieger — halten mehr an der lokalen Eigenart ihrer engeren Heimat fest. Von den zwanziger Jahren an tritt in der deutschen Literatur Ungarns ein neuer Typus hervor: der gewandte, stets aktuelle jüdische Journalist. Der begabteste Bannerträger in dem Hervordringen der jüdischen Journalistik war Moritz Gottlieb Sa-

p h i r. Seine Lyrik entwickelt sich zwar erst in den Wiener Jahren unter Heines Einfluß, seine beispiellosen Erfolge jedoch lockten auch in Ungarn eine Reihe seiner schriftstellernden Glaubensgenossen — Moritz Viktor Kornfeld, Simon Feuchtmann, Philipp Weil und Max Emanuel Stern — an die Öffentlichkeit. Die Vorliebe der deutschen und österreichischen Dichter für ungarische Stoffe im zweiten Viertel des 19. Jhs. ist größtenteils auf den Einfluß Lenaus zurückzuführen. L e n a u ist zwar seiner Geburt, Abstammung und Erziehung nach ein Sohn des Deutschthums in Ungarn, seine Dichtung jedoch hat in der deutschen Literatur Ungarns keine Wurzeln, auch spielte er in derselben keine aktive Rolle, und hat auch auf ihre weitere Entwicklung keinen Einfluß ausgeübt. Auch sein einziger Schüler in Ungarn, der Kosmopolit Karl Beck, ist zunächst politischer Lyriker und ist in der Kenntnis des ungarischen Volkslebens seinem Meister entschieden überlegen. Die Siebenbürger Sachsen hatten zwar für die Lyrik keinen besonderen Sinn, dennoch entwickelt sich diese in diesen Jahrzehnten bei ihnen reicher und vielfältiger als in den andern deutschen Landschaften Ungarns. Die Vertreter der Gelegenheitspoesie im alten Stil sind Christian Heyser, Michael Traugott Josephi und Andreas Brecht von Brechtenberg. Auch die Mundartendichtung wird durch Viktor Kästner und Johann Karl Schuller gepflegt. Schließlich bildete sich in den vierziger Jahren auch die politische Lyrik aus; Joseph Mariin, Johann Friedrich Geltch und Johann Karl Kirchner treten in ihren Gedichten für die politische Unabhängigkeit und kulturelle Freiheit des Sachsenvolkes ein.

Der bedeutendste Epiker dieses Zeitabschnittes ist Johann Ladislaus Pyrker. Er gehört aus dem Gesichtspunkte des ungarländischen Geisteslebens betrachtet in die Reihe der großen Epiker, welche mit den Klassi-

kern der „lateinischen Schule“ beginnt und in dem Romantiker Vörösmarty ihren Höhepunkt erreicht. Diese Grundschicht seiner Bildung wurde jedoch später durch die Anregungen des Horvayrschen Kreises und das Studium der Werke Klopstocks beinahe vollkommen verdrängt. Die eigentliche Erzählliteratur vermag in diesem Zeitabschnitt kaum ein selbständiges Werk aufzuweisen. Dies erklärt sich daraus, daß das Publikum durch die Verleger mit moderner französischer und englischer Unterhaltungslektüre allzu wohlversorgt war. Nur für das Tagesbedürfnis arbeitende Journalisten findet man unter den Pflegern der Erzählliteratur, Anton Benkert, Leopold Horowitz und Julian Theodor Chownitz, die ihre Erfolge auch nur den bewährten Effektmitteln der französischen Schauerromanschriftsteller verdanken konnten. Diesen Massenprodukten gegenüber erschließen die Novellen der Gräfin Marie Zay-Calisch eine Welt von konservativerem, jedoch unvergleichbar edlerem Geschmack. Auch in Siebenbürgen waren die französischen und englischen Romanschriftsteller ungleich mehr beliebt als die deutschen. Dies zeigt insbesondere die in Kronstadt herausgegebene Sammlung 'Stundenblumen der Gegenwart', in welcher vorwiegend französische Unterhaltungslektüre veröffentlicht wird. Auch die ersten hier erschienenen Erzählungen von Daniel Roth, des größten siebenbürgisch-sächsischen Romanschriftstellers in der ersten Hälfte des 19. Jhs., zeigen noch ganz die Nachwirkung der französischen Schauerromane, während seine reifen Werke mehr auf Walter Scotts Einfluß hinweisen. Der jugendliche Mitbewerber Roths, Joseph Marlin, wird gleichfalls von dem französischen Roman und der E. Th. A. Hoffmann folgenden deutschen phantastischen Erzählliteratur angeregt.

Die einzige dramatische Begabung dieses Zeitabschnittes ist Karl Hugo, der in drei Sprachen schriftstellernde Kosmopolit, der jedoch mit dem ungarländischen Deutschthum kaum

in Beziehung zu bringen ist. Übrigens mangelte es in keinem deutschen Theater Ungarns an schriftstellernden Schauspielern, sowie an komponierenden Kapellmeistern; die so entstandenen Bühnenerwerke haben aber mit der Literatur kaum etwas zu tun; ihre allgemein anerkannten Vorbilder sind Kotzebue und die Wiener Vorstadtposse. Die dramatischen Werke der siebenbürgisch-sächsischen Schriftsteller in der ersten Hälfte des 19. Jhs. sind größtenteils nur handschriftlich erhalten; sie blieben auch unaufgeführt, weil es an einem organisch entwickelten Theaterleben mangelte. In den meisten Stücken werden Stoffe aus der Geschichte Siebenbürgens bearbeitet. Die bedeutendsten Dramatiker dieses Zeitabschnittes sind Daniel Roth und Joseph Marlin, die beide sichtlich unter dem Einfluß Schillers stehen; außer ihnen verdienen noch Christian Heyser und Andreas Brecht von Brechtenberg erwähnt zu werden.

Nach der Revolution von 1848/49 lebt die deutsch-ungarische Literatur eigentlich nur in der Journalistik weiter, die aber allmählich auch ihre Bodenständigkeit einbüßt. Eine Literatur mit deutsch-völkischem Gehalt besitzen nur die Siebenbürger Sachsen, sowie ein Teil der ihnen gesinnungsverwandten Deutschen in Südungharn; diese Literatur der neuesten Zeit jedoch erfordert infolge ihrer speziellen Entwicklungsbedingungen und Zielsetzungen eine besondere Behandlung.

J. Bleyer *Von der Erforschung des deutschen Kultureinflusses im südöstlichen Europa*, DRs. LIII, H. 2. Gedeon Petz *A hazai idegen nyelvjárásokról, Akadémiai Értesítő* (Über die fremden Mundarten Ungarns. Jahresbericht der Ung. Akademie der Wissenschaften) 1905. Artur Weber *A szepesi nyelvjárás tanulmányozás története* (Geschichte der Zipser Dialektforschung) Arbeiten zur deutschen Philologie XIX. Budapest 1916. Fr. W. Schuster *Aufgaben der germanistischen Studien in Siebenbürgen*. Mühlbach 1857. Fr. Müller *Deutsche Sprachdenkmäler in Siebenbürgen*. Hermannstadt. 1857. A. Schullerus *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Schriftsprache in Siebenbürgen* Arch. d. Ver. f. siebenbürg. Landeskunde N. F. XXXIV. Richard Csáki *Vorbericht zu einer Geschichte der deutschen Literatur in Sieben-*

bürgen. Hermannstadt 1920. Th. Thienemann *Az első germánok Pannóniában*, (Die ersten Germanen in Pannonien.) Nyelvtudomány, IV. 1913. Ders. *Die deutschen Lehnwörter der ungarischen Sprache*, Ungar. Jahrb. 1922. J. Bleyer *Die germanischen Elemente der ungarischen Hunnensage*, PBB. XXXI (1906). E. Moor *A Toldi monda és német kapcsolatai* (Die ungarische Toldi-Sage und ihre deutschen Beziehungen). Arbeiten zur deutschen Philologie XIII. Budapest 1914. N. Relković *Buda város jogkönyve* (Das Rechtbuch der Stadt Ofen). Budapest 1905. F. X. Krones *Deutsche Geschichts- und Rechtsquellen aus Oberungarn*, Arch. f. Kunde Österr. Geschichtsquellen. Bd. XXXVI. 1865. Ders. *Beitr. zur Städte- u. Rechtsgesch. Oberungarns*, Arch. f. Österr. Geschichte. Bd. LXXXI. 1894. L. Fejérfutak *Magyarországi városok régi számadáskönyvei*. (Alte Rechnungsbücher ungarländischer Städte. Budapest) 1885. Franz Kováts *Preßburger Grundbuchführung und Liegenschaftsrecht im Spätmittelalter*. Weimar 1918. Th. Thienemann *Városi élet a magyar középkorban*. (Städtisches Leben im ungarischen Mittelalter.) Minerva II. 1923. E. Abel *A bártfai Szt. Egyed temploma könyvtárának története* (Geschichte der Bücherei der St. Aegidiuskirche zu Bártfeld). Budapest 1885. Fr. W. Seraphin *Ein Kronstädter lateinisch-deutsches Glossar aus dem XV. Jahrhundert*, Arch. d. Ver. f. Siebenb. Landesk. N. F. XXVI. 1894. J. Bleyer *Magyar vonatkozású bejegyzések egy brüsszeli kódexben*. (Auf Ungarn bezügliche Eintragungen in einem Brüsseler Kodex.) Századok 1904. R. Csáki *Anthologie siebenbürgisch-deutscher Dichtungen*. Festschrift d. Hermannstädter Oberrealschule z. Fünfzigjahrfeier. Hermannstadt 1915. E. Czinkotszky *Oswald újbányai jegyző verses elbeszélése a XIV. századból*. (Die deutsche Verserzählung Oswald des Schreibers von Königsberg in Ungarn aus dem XIV. Jahrhundert.) Arbeiten z. deutsch. Philologie IX. Budapest 1914. E. Abel *Szinügyi Bártfán a XV. és XVI. században* (Das Bühnenwesen zu Bártfeld im XV. und XVI. Jahrhundert). Századok 1884. K. J. Schröder *Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn*, Wien 1857. Ders. *Oberuferey Paradeisspiel*. Weimarisches Jahrbuch IV. 1856. A. Motz *Oswald von Wolkenstein élete és költészete tekintettel magyar vonatkozásaira* (Leben und Dichten Oswald von Wolkensteins mit Rücksicht auf seine Beziehungen zu Ungarn). Budapest 1912. G. Bauch *Dr. Johann Henckel, der Hofprediger der Königin Maria in Ungarn*, Ungar. Revue 1884. Ders. *Kaspar Ursinus Velius*. Ebd. 1887. Ders. *Valentin Eck*. Ebd. 1894. Fr. Teutsch *Geschichte der evang. Kirche in Siebenbürgen*. Hermannstadt 1921. W. Köhler *Über den Einfluß*

der deutschen Reformation auf das Reformationswerk des Johannes Honterus insbesondere auf seine Gottesdienstordnung. 1900. Fr. Schuster *Das deutsche Kirchenlied in Siebenbürgen*. Gymnasialprogramm. Mediasch 1856-57. 1857-58. A. Schullerus *Luthers Sprache in Siebenbürgen*. Hermannstadt 1923. Klara Szilasi *Stöckel Lénárd Szuszanna drámája és a bártfai német iskolai színjáték a XVI. században*. (Das Susanna-Drama Leonhard Stöckels und das deutsche Schuldrama in Bartfeld im XVI. Jahrhundert.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXII. Budapest 1918. E. Filtsch *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, Arch. d. Ver. f. Siebenbürg. Landeskunde. N. F. XXI u. XXIII. N. Adleff *Adalékok az erdélyi német kalendáriumi irodalom történetéhez* (Beiträge zur Geschichte der Siebenbürgisch-deutschen Kalenderliteratur.) Kolozsvár 1907. R. Gragger *Martin Opitz in Siebenbürgen*, Ungar. Jahrb. 1926. B. Pukánszky *A magyarországi protestáns exuláns irodalom a XVII. században*. (Die ungarländisch-protestantische Exulantenliteratur im XVII. Jahrhundert.) Protestáns Szemle 1925. E. Hajek *Johann Gorgias, ein verschollener Dichter des XVII. Jahrhunderts*, Euphorion XXVI. M. Albert *Das Rosetum Franckianum*. Schäßburger Gymnasialprogramm 1882. E. Hajek *Die Hekatombe Sententiarum Ovidianarum des Valentin Franck von Franckenstein*. Hermannstadt 1923. R. Hörler *Die mündliche Kunstdichtung der Siebenbürger Sachsen*, Arch. d. Ver. f. siebenbürg. Landesk. XXXIX. J. v. Pukánszky - Kádár *Az Országos Széchényi könyvtár színesztörténeti forrásanyaga* (Theatergeschichtliches Quellenmaterial in der Széchényi Landesbibliothek des Ungarischen Nationalmuseums.) I. Petrus Eisenberg *Ein zwiefacher poetischer Akt*. Magyar Könyvszemle 1928. J. Kádár *A budai és pesti német színésztörténete 1812-ig*. (Geschichte des Ofner und Pester deutschen Theaters bis 1812.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XII. Budapest 1914. Gustav Heinrich *Das alte und neue Theater in Preßburg*, Ungar. Revue 1887. K. Benyovszky *Das alte Theater*. Preßburg 1926. A. Heppner *A pozsonyi német színésztörténete a XVIII. században*. (Geschichte des deutschen Theaters in Preßburg im XVIII. Jahrhundert.) Pozsony 1910. Katharina Flórián *A kassai német színésztörténete 1816-ig*. (Geschichte des Kaschauer deutschen Theaters bis 1816.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXXII. Budapest 1927. Johann Koszó *Fessler Aurél Ignác*. Arbeiten z. deutsch. Philologie XXX. Budapest 1923. Helene Szigeti *Bél Mátyás német nyelutana* (Matthias Béls deutsche Grammatik.) Budapest 1918. Th. Thienemann *Német és magyar nyelvújító törekvések*. (Deutsche und ungarische

Sprachpflege.) Arbeiten z. deutsch. Philologie I. Budapest 1912. E. Várady *Gellert hazánkban*. (Gellert in Ungarn.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XX. Budapest 1918. Gustav Heinrich *Friedrich August Clemens Werthes in Ungarn*, Ungar. Revue 1893. Marianne Zuber *A hazai német nyelvű folyóiratok története 1810-ig*. (Geschichte der deutschen Zeitschriften in Ungarn bis 1810.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XVII. Budapest 1915. R. Gragger *Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn*. Wien u. Leipzig 1914. (Sonderabdruck aus: Nagl-Zeidlers Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte.). J. Bleyer *Gottsched hazánkban* (Gottsched in Ungarn.) Budapest 1909. Béla Pukánszky *Herder hazánkban*. (Herder in Ungarn.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXIII. Budapest 1918. Helene Szepessy *Grubenfels Gruber Károly Antal hazai német író élete és irodalmi működése*. (Leben und Schaffen des deutschungarischen Schriftstellers Karl Anton Gruber von Grubenfels. (Arbeiten z. deutsch. Philologie XXIV.) Budapest 1918. Gabriele Pauss *Nemes Artnér Mária Terézia és írói köre*. (Maria Theresia von Artnér und ihr literarischer Kreis.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXI. Budapest 1917. M. J. Berde *Bacsányiné Baumberg Gabriella élete és költészete*. (Leben und Dichten der Gabriele Bacsányi-Baumberg.) Kolozsvár 1912. Egon Hajek *Johann Samuel Kessler und seine Schwester Susanna Katharina*, Die Karpathen 1912. A. Schullerus *Die Merkwürdigkeiten Samuel Hirtendorns. Ein sächsischer Roman aus dem XVIII. Jahrhundert*, Ungar. Revue 1892. J. Kádár *A pesti és budai német színésztörténete 1812—1847*. (Geschichte des Pester und Ofner deutschen Theaters 1812—1847.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXIX. Budapest 1923. J. Bleyer *Hazánk és a német filológia a XIX. század elején*. (Ungarn und die deutsche Philologie zu Beginn des XIX. Jahrhunderts.) Budapest 1910. O. Wittstock *Das literarische Leben der 40-er Jahre*. Hermannstadt 1896. Josef Túróczi-Trostler *A magyar reformkorszak német költője*. (Der deutsche Dichter des ungarischen Reformzeitalters.) Magyar Figyelő 1912. R. Gragger *Beck Károly és a német politikai költészet*. (Karl Beck und die politische Dichtung in Deutschland.) Budapest 1909. A. Schullerus *Michael Albert, sein Leben und Wirken*, Arch. d. Ver. f. siebenb. Landesk. XXVIII. 1898. O. Wittstock *Josef Marlin. Ein Beitrag zur sächsischen Literaturgeschichte der 40er Jahre*, Arch. d. Ver. f. siebenb. Landesk. N. F. XXVI. 1896. R. Porsche *Gelths Liederbuch der Siebenbürger Deutschen*. Beilage zum Seminarprogramm. Hermannstadt 1912. E. Hajek *Ar erdélyi szász regényirodalom a XIX. sz. közepén*. (Geschichte der sieben-

bürgisch-sächsischen Romanliteratur um die Mitte des XIX. Jahrhunderts.) Arbeiten z. deutsch. Philologie III. Budapest 1913. A. Roth *tanulmányok Roth Danieltől.* (Studien über Daniel Roth.) Arbeiten z. deutsch. Philologie IV. Budapest 1913. Th. Thienemann *Goethes ungarischer Schüler.* Ungar. Rundschau 1915. Béla Pukánszky *A magyarországi német irodalom története a legvégigb időktől 1848-ig.* (Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn von den ältesten Zeiten bis 1848.) Arbeiten z. deutsch. Philologie XXXI. Budapest 1926. (Mit ausführlichen Literaturangaben.) B. Pukánszky.

Uraufführung. Man versteht unter Uraufführung die überhaupt erste theatrale Darstellung eines Bühnenwerkes. Solange das Werk eines Dramatikers noch nicht im Druck vorliegt, vermittelt die Uraufführung erst die Kenntnis des Stückes. Bevor das Urheberrecht die Verhältnisse sicherte und regelte, wurde im 18. Jh. das Drama erst nach der Uraufführung in Druck gegeben. Heute ist

es wieder Brauch geworden, daß z. B. bei der Uraufführung eines neuen Stückes von Gerh. Hauptmann die Ausgabe des Buches erst mit dem Tage der Uraufführung oder unmittelbar nach dieser in das Publikum gelangt. Durch die Standesorganisationen des Theaters ist es neuerdings den deutschen Bühnen zu Pflicht gemacht worden, wenigstens eine Uraufführung in der Spielzeit herauszubringen. Die Freude, das Wagnis der Uraufführung auf sich zu nehmen, ist in den letzten Jahren besonders in der „Provinz“ spürbar, Berlin, nach dessen Uraufführungen sich die kleineren Theater bisher richteten, tritt mehr und mehr zurück. Jede der Uraufführung nachgespielte Darstellung desselben Werkes heißt bei dem ersten Erscheinen auf einer anderen Bühne *Première* oder *Erstaufführung*. H. Knudsen.

Utopie s. *Staatsroman*.

V

Variation.

§ 1. Als V. ist früher allgemein jede veränderte Wiederholung eines zuvor gebrauchten Ausdrucks in altgerm. Dichtung bezeichnet worden.

§ 2. R. Heinzel (s. u.) unterschied drei Formen der V.: 1. ein Begriff, der in einem Satz schon genügend gekennzeichnet ist, wird im folgenden nicht durch ein Pronomen, sondern durch malende und pathetische Ausdrücke vertreten; 2. dem Beziehungswort folgt eine schmückende oder erklärende Apposition; 3. ein neuer Begriff wird zuerst mit einem Pronomen eingeführt, das erst hinterher seine Deutung erfährt.

§ 3. Wesentlich enger hat den Begriff der V. W. Paetzel (s. u.) gefaßt. „Ein für das Verständnis genügend gekennzeichnete Begriff wird, entgegen dem Gebrauch der Prosa, noch einmal und zwar oft mit Unterbrechung des syntaktischen Zusammenhangs dem Hörer oder Leser vor die Seele gerückt. Die Hauptkennzeichen der V. sind begriffliche und syntaktische Entbehrlichkeit.“ Variiert werden sowohl einzelne Wörter und Satzteile (Wort-V.) wie ganze Sätze (Satz-V.), (Hel. 769; Hildebrandsl. 53). Die V. ist ein ausgesprochenes Stilmittel der Dichtung. Der Prosa ist sie fremd.

§ 4. „Die V. des Ausdrucks wird nicht durch ein Erläuterungsbedürfnis veranlaßt; sie geht auf einen Affekt zurück: die lebhafteste Teilnahme, das gesteigerte Pathos veranlaßt eine gleiche Steigerung und Belebung des Ausdruckes. Die Phantasie des Dichters gibt den Gegenstand nicht auf und wendet sich ihm in gewissen Abständen immer wieder zu. Hieraus erklärt sich auch das sozusagen ruckweise Zurücklenken auf die eben verlassene Vor-

stellung, das die syntaktischen Unterbrechungen hervorruft.“ (W. Paetzel a. a. O.) Von der V. sind zu scheiden der Parallelismus (s. d.), der oft damit verwechselt wurde, und die Kennung. Die Kennung steht für sich und dient nicht als V. eines vorhergehenden Begriffs. Sie hat etwas Allgemeingültig-Typisches. Sie wird als Ersatz empfunden und steht an Stelle eines einfachen Begriffs. Sie ist zweigliedrig und besteht aus Grundwort und Bestimmungswort.

§ 5. Die V. ist ein charakteristisches Merkmal der altgerm. stabreimenden Dichtung, ihr aber nicht ausschließlich eigen, sondern ein Gemeingut aller Poesie. Doch ist die V. bei Homer und Vergil verhältnismäßig selten (64 auf 6000 Verse; 18 auf 1000 Verse) und kein bewußt künstlerisch verwendetes Stilmittel. Die V. ist vornehmlich ein Stilmittel der Epik. Der Gnomik und den Memorialsprüchen, auch den Zaubersprüchen scheint sie von Haus aus zu fehlen. Diese haben eine oft anaphorische Aufzählung und Wiederholung.

§ 6. Die V. ist am spärlichsten in altnord., reicher in ags., am üppigsten in as. Dichtung vertreten. Sie hat sich in germ. Dichtung selbständig entwickelt. Ein Einfluß Vergils oder der christlich-lat. Epiker auf die stabreimende Dichtung ist nicht anzunehmen.

§ 7. Im Nord. sind Gedichte ohne jede V. nichts Ungewöhnliches.

Die eddische Dichtung zeigt nach Paetzels Untersuchungen die überraschend niedrige Zahl von nur $3\frac{1}{2}\%$ V.en.

Die ags. Dichtung hat einen Mittelwert von 15% V.en.

Am stärksten ausgebildet ist die V. in Heliand und Genesis, die 25 und 27 Fälle auf 100 Verse zeigen.

Die geringen Reste der ahd. Stabreimdichtung zeigen wenig V.en.

Otfrid steht an der untern Grenze des Prozentsatzes altgerman. Dichtung. Beinahe die Hälfte aller Fälle sind Satz-V.en. Die V. entspringt bei Otfrid nicht der künstlerischen Erregung und der schöpferischen Phantasie, sondern einer schwerfälligen Breite und Redseligkeit, mitunter ist wohl auch Reimnot der Anlaß. Die Annahme, daß vielleicht Otfrid aus der alliterierenden Dichtung die Technik der V. äußerlich übernommen habe, hat wenig für sich.

Im Nibelungenlied ist die Verwendung der V. sehr spärlich. Die Zahl der V.en beträgt etwa 1%; meist sind Eigennamen variiert. V.en unbelebter Gegenstände fehlen ganz. Die V. ist hier zur Apposition mit geringem Wortschatz erstarrt. Das sog. Volksepos ist demnach im Stil grundsätzlich verschieden von altgermanisch-epischer Dichtung. H. Brinkmann bezweifelt, daß hier zwischen alter und neuer Dichtung eine Verbindung besteht. Er will die V.en im mhd. Epos auf mittellat. Einflüsse zurückführen.

§ 8. Die V.en sind innerhalb der Denkmäler selbst mehr oder weniger unregelmäßig verteilt. Ein stilistischer Grund für die V. im einzelnen Falle läßt sich nicht immer finden; sie entspringt aus dem Bestreben, kräftig und farbig zu wirken. Es werden nicht immer die wichtigsten Begriffe variiert, sondern die farblosen und abgegriffenen.

§ 9 In der Zahl der Fälle hat die Wort-V. und zwar die Substantiv-V. bei weitem das Übergewicht über die Satz-V. Lebende Wesen werden häufiger variiert als leblose. Besonders häufig ist V. von Eigennamen. 46,5% von allen Substantiv-V.en sind in der eddischen Dichtung V.en von Eigennamen. Wahrscheinlich ist diese Form der V. überhaupt die Hauptwurzel. Die Namen haben etwas Blasses und wiederholen sich. Die V. gibt dem einzelnen Falle eine besondere Färbung.

§ 10. Das Vorkommen und Zunehmen der V. steht in engem Zusammenhang mit der rhythmischen Form der Dichtung und mit deren Übergang vom Zeilenstil

zum Hakenstil (s. d. Art. H a k e n v e r s).

Der Zeilenstil ist der V. nicht günstig; der Hakenstil fördert sie sehr. Die V. wird das Mittel, den Gedanken aus einer Kette (Langzeile) in die folgende überzuziehen. Die V. ist darum aufs engste mit dem Hakenstil verbunden. Die Mehrzahl der Fälle im Beowulf und Heliand zeigt den variierten Begriff in der Hinterreihe der ersten Kette, die V. in der Vorderreihe der folgenden Kette. Beide Glieder stehen in derselben Kette nur einmal unter 100 Fällen von V. Selbst die Edda mit ihrem Zeilenstil verteilt in der überwiegenden Zahl aller Fälle den variierten Begriff und seine V. auf zwei Ketten. Erst mit dem Hakenstil konnte die V. zur Entfaltung kommen. Die V. ist das Substrat des Hakenstils, wie der Parallelismus das Substrat des Reims.

§ 11. Aus dem Zunehmen der V. in Verbindung mit der Entwicklung des Hakenverses glaubt L. Wolff (s. u.) auf Stilformen der germ. Poesie schließen zu können. L. Wolff nimmt mit A. Heusler an, daß das germanische Heldenlied immer bei Zeilenstil und mäßiger Verwendung der V. geblieben ist. Die bewußte künstlerische Durchführung des Hakenstils brachte erst der Übergang vom Lied zum Epos. Mit dem Hakenstil wurde die V., die das Heldenlied im Zeilenstil sich geschaffen hatte, aufs reichste ausgebildet. Wolff scheidet demgemäß: das strophische Lied mit wenig V.en, aber besonders bei Namen und das Heldenlied in unstrophischen Langzeilen, noch wesentlich im Zeilenstil mit beschränkter Anwendung der V. einerseits, andererseits das Epos im Hakenstil mit reicher Entfaltung der V. Der neue Stil, das Buchepos, entstand in England. Er herrscht in der geistlichen Epik der Angelsachsen und hat im Beowulf ein großes weltliches Epos geschaffen; nach ags. Vorbild entstand dann die altsächsische Bibeldichtung, der Heliand, und in Anlehnung daran die Genesis.

Mit der Ornamentik ihrer Zeit vergleicht die V. H. Naumann (Dt. Vtjschr. III (1925), S. 654/55).

§ 12. V. ist auch eine Bezeichnung für

die Form der „freieren Glosse“ (s. d. Art. Glosse).

R. Heinzel *Über den Stil der altgerm. Poesie* Q. F. X (1875). Pachaly *Die V. im Heliand und in der alt. Genesis* 1889. R. M. Meyer *Die altgerm. Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben* 1889. W. Paetzel *Die V. en in der altgerm. Aliterationspoesie* 1913 = Pal. Bd. XLVIII. L. Wolff *Über den Stil der altgerm. Poesie*, Dt. Viertjahrsschrift I (1923), S. 214—229. R. Meißner *Die Kenningar der Skalden* 1921 = Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germ. Philologie und Volkskunde. Bd. I. P. R. Kolbe *Die V. bei Otfrid*, PBB. Bd. XXXVIII (1913), S. 1—66. Ders. *V. in the ohg. post-Otfridian poems*. R. Blümel *Über Funktion und Stellung des variierenden Satzgliedes in der alt. Stabreimdichtung*, Münchener Museum Bd. III (1915—1918), S. 256—300. MLN. Bd. XXXVIII (1913), S. 216—217. Ebd. Bd. XXX (1914), S. 82—84. Ebd. Bd. XXX (1915), S. 20—23. P. Habermann.

Vaterländische Dichtung.

§ 1. Die v. D. ist der bewußte poetische Ausdruck der in einer völkischen Gemeinschaft bzw. dem diese in der politischen Welt verkörpernden Gebilde, dem Staate, gelegenen Kräfte. Wie Art und Grad des nationalen Selbstbewußtseins bedingt ist durch die jeweilige geschichtliche Lage, so bestimmt diese auch Art und Ziel der v. D. Sie kann dem freudigen Stolze auf die geistig-kulturelle Überlegenheit oder auf die politische Machtstellung des eigenen Volkes Ausdruck geben. Sie kann die realen und geistigen Kräfte des Staates oder Volkstums wecken und zusammenfassen gegen die Bedrohung durch einen äußeren Feind. Sie kann endlich rühend und mahnend kultureller Überfremdung und dem Niedergange des nationalen Selbstgefühls durch Hinweis auf eine größere Vergangenheit oder auf nationale Zukunftsaufgaben zu steuern versuchen. Gerade dieser letzte Fall ist in der v. D. der Deutschen besonders häufig, im natürlichen Zusammenhange mit ihrer eigentümlichen staatlichen Geschichte. Das fast ständige Fehlen einer starken richtunggebenden Zentralgewalt begünstigte die fortschreitende Zersplitterung des Staatsganzen in kleinere Teilgewalten, und deren gegenseitige Interessenkämpfe

beeinträchtigten wieder die außenpolitische Geltung des Reiches wie die kulturelle Geschlossenheit des geistigen Lebens. Ebenso hat die Kirchenspaltung, von der die Deutschen tiefer und folgenreicher betroffen wurden als irgendein anderes Volk, nicht nur zu schweren politischen Kämpfen geführt, die die Macht des Reiches schwächten, sondern auch die Einheitlichkeit des kulturellen Gefüges auf Jh. hinaus bedrohlich durchbrochen. So hat das dt. Volk wiederholt Zeiten durchlebt, in denen es weder im Sinne einer „Kulturnation“ (Meinecke: „die vorzugsweise auf irgendeinem gemeinsam erlebten Kulturbesitz beruht“: Gemeinsprache, Literatur, Religion) noch einer „Staatsnation“ (ebenda: „die auf der vereinigenden Kraft einer gemeinsamen Geschichte und Verfassung beruht“) als wirkliche Einheit gelten konnte. Die Bemühungen, in solchen Verfallszeiten durch Wiedererschließung vaterländischer Geschichte und Sage, durch Anknüpfen an frühere Blüteepochen dt. Literatur und Kunst, durch erneute Behandlung von Stoffen und Motiven, die der älteren dt. Dichtung eigentümlich sind und daher als spezifisch dt. empfunden werden, den nationalen Gedanken zu stärken und im Sinne der Volksgemeinschaft aufbauend zu wirken, gehören, als der eigentlichen v. D. gleichgerichtet, gleichfalls in den Rahmen unseres Themas; also bestimmte Bestrebungen des dt. Humanismus und des Barockzeitalters sowie vor allem die große dt. Renaissance, die um die Mitte des 18. Jh.s einsetzt und in der Romantik ihre zielbewußteste Ausprägung gefunden hat.

§ 2. Eine v. D. kann erst entstehen, wenn der Begriff des Vaterlandes vorhanden ist, also wenn ein Volk sich dem Boden, auf dem es sesshaft geworden ist, untrennbar organisch verbunden fühlt. Eine Vorstufe des Nationalbewußtseins, für welche jene Heimatliebe noch nicht notwendige Voraussetzung ist, stellt das noch dumpfe und unentwickelte Verbundenheitsgefühl der einzelnen Glieder eines Volksganzen dar: wenn etwa, nach dem Berichte des Tacitus, noch hundert

Jahre nach der Teutoburger Schlacht die Erinnerung an Armin in den Liedern aller germanischen Stämme weiterlebte, sie also seine Tat als sie alle angehend empfanden. Das Bewußtsein völkischer Zusammengehörigkeit kam den germanischen Stämmen nicht aus sich selbst, sondern von den benachbarten Kelten, von denen sie als Germani, als Fremde, angesehen und bezeichnet wurden. Lange noch überwog das isolierende Stammesbewußtsein das Gefühl gemeinsamer Abkunft. Die erste dauernde Verschmelzung verschiedener Stämme zu einem einheitlichen staatlichen Gebilde — im Frankenreiche — schafft zum ersten Male das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Einheit über den Stamm hinaus, vor allem den feindlichen Sachsen gegenüber. Aber ein gemeindeutsches Nationalbewußtsein erwächst hieraus noch nicht. Die Teilung des Reiches durch den Vertrag von Verdun (843) schafft lediglich den rein geographischen Gegensatz von Ost- und Westfranken, nicht aber die Erkenntnis, zwei Nationen verschiedenen Geblütes anzugehören. Die Widmung von Otfrieds Krist an Ludwig den Deutschen wie das westfränkische Ludwigslied feiern beide ihre Helden nur als Herrscher der Franken ganz allgemein. Zuerst werden die Dt. sich der Sprachgemeinschaft bewußt: in den 80er Jahren des 8. Jhs. begegnet erstmalig der Ausdruck *theodisca lingua*, Volkssprache.

§ 3. Die Römerzüge der Ottonen schmieden die Dt. endlich zur bewußten politischen und nationalen Einheit. Die Gemeinsamkeit ihrer Kultur, Landes- und Volksart wird den dt. Stämmen bei der Berührung mit den wesensfremden Italienern offenbar. Im 10. Jh. kommt die Bezeichnung *Teutones* oder *Teutoni* für die Gesamtheit der Dt. auf, zunächst bei den Italienern, aber von den Dt. bald übernommen. Um 1000 begegnet bei Brun von Querfurt der Ausdruck *Teutonum tellus*, das entsprechende dt. Wort „*Deutschlant*“ allerdings erst um die Mitte des 12. Jhs., in der Kaiserchronik. Diese begreift denn auch die dt. Stämme als völkische Einheit, als „*tiutisc volc*“;

demungeachtet treten hier, wie schon früher (um 1077) im Annoliede, jene phantastischen Legenden auf, welche die einzelnen Stämme von den Heldenvölkern des Altertums ihren Stammbaum herleiten lassen: die Franken von den Trojanern, die Sachsen von den Makedonen usw. Das erwachende dt. Selbstbewußtsein saugt hier noch seine Kraft aus der Verknüpfung des eigenen Volkstums mit der Kulturwelt der Antike, die seit dem Wiedererstehen des römischen Reichsgedankens von neuem Glanze umstrahlt ist; die Dt., deren König die römische Kaiserkrone trägt, erscheinen sich selbst als die Nachfolger der alten Römer.

§ 4. Mit der Entfaltung der kaiserlichen Macht unter den staufischen Herrschern erhöht sich das junge dt. Nationalbewußtsein zum Nationalstolz. Der Anspruch auf beherrschende Weltgeltung des Trägers der Kaiserkrone und damit seines dt. Volkes, wie ihn Friedrich I. erhebt, hallt auch in der zeitgenössischen Dichtung wider, soweit sie an dem weltpolitischen Geschehen Anteil nimmt. Der „Archipoeta“ Walther, aus dem Gefolge des streitbaren Kölner Erzbischofs und kaiserlichen Kanzlers Rainald von Dassel, verfaßt ein lateinisches Gedicht auf die Eroberung von Mailand durch Friedrich. Wie Rainald selbst in stolzem Machtbewußtsein Frankreich und England in öffentlicher Kundgebung als Provinzen des Reiches, ihre Herrscher als *reges provinciales* oder *reguli* bezeichnet, so läßt der Dichter des lateinischen Tegernseer Antichristspieles den dt. Kaiser die ihm zukommende Herrschaft über den Erdkreis gewinnen und die Heerscharen des Antichrist zurückschlagen. Diese bewußt vaterländische Lateinpoesie der Stauferzeit findet ihre Fortsetzung in der dt. politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide. Sie setzt 1198 ein, als Papst Innocenz III. die Wahl Philipps von Schwaben zum dt. König zu hintertreiben sucht; und wenn auch seine wiederholt wechselnde politische Stellungnahme nicht unbeeinflusst erscheint von persönlichen Motiven, so

ist seine Spruchdichtung als Ganzes doch Ausdruck eines Willens zu bewußt dt. Politik: er verfißt ein starkes Kaisertum gegenüber den unbefugten Einmischungen der weltlichen Macht der Kurie. Er geißelt die Zerrissenheit und Uneinigkeit der dt. Stämme; er, der Vielumhergekommene, singt als erster das Lob dt. Art und dt. Mannens, des dt. Mannes und der dt. Frau dem Fremden gegenüber. Obgleich der Ritterstand der hauptsächlichste Träger des nationalen Machtwillens ist, trägt seine gesellschaftliche Kultur doch durchaus jenes international-höfische Gepräge, wie es die gemeinsamen Kreuzzugsfahrten der europäischen Völker herausgebildet hatten; die ritterliche Dichtung bevorzugt französische und keltische Vorlagen und Stoffe und überläßt die dt. der Volksdichtung.

§ 5. Mit Friedrich II. sinkt auch der staufische Weltmachtsgedanke ins Grab. Die Gestalt des letzten großen Kaisers nahm schon zu Lebzeiten mythische Züge an. Nach seinem Tode verdichteten sich diese zu der Sage vom bergentrückten Kaiser, der nicht gestorben sei, sondern im Ätna, nach späterer Version im Kyffhäuserberge den Tag erwarte, an dem er wiederkommen und sein mächtiges Reich von neuem errichten werde. Erst spät, in einem Volksbuche vom Jahre 1519, ist die Sage von Friedrich II. auf seinen Großvater Friedrich Barbarossa übertragen worden. Die kaiserlose Zeit des Interregnums und die folgende Periode innerer Zerrissenheit und des Niederganges der außenpolitischen Geltung des Reiches mußten die sehnuchtsvolle Erinnerung an vergangene Herrlichkeit und den letzten großen Kaiser wach erhalten. Schon zu Lebzeiten Friedrichs II., den die Kämpfe um die Erhaltung seines Weltreichs fast dauernd von Deutschland fernhielten, finden wir bei kaisertreuen Sängern, wie dem Marner oder Reinmar von Zweter, tiefen Pessimismus über den beginnenden Verfall des Reiches. Nach der Hinrichtung Konradins sieht der Marner die Ursache des Zusammenbruches in der Selbstsucht und dem Neide der Volksgenossen, die immer nur

auf ihren Sondervorteil, nie auf den des Reiches bedacht seien. Der Versuch Heinrichs VII., die große Tradition der Staufer wieder aufzunehmen, von Dante mit Jubel begrüßt, fand durch den frühen Tod des Kaisers ein jähes Ende. Unter solchen Umständen mußte im dt. Schrifttum das Verständnis und die Begeisterung für die universalistischen Bestrebungen zurücktreten vor der Sorge um das Nächstliegende. Die Chronisten fordern vom dt. Könige vor allem die Erfüllung seiner innerdeutschen Pflichten; und mit nüchterner Sachlichkeit wird anerkannt, daß der französische König dem dt. an tatsächlicher Macht überlegen sei. Dazu kommt, daß inzwischen die kulturelle Führerschaft vom Rittertum auf die Bürgerschaft übergegangen war. Und die Städte, von den Staufern wenig wohlwollend behandelt, sind zwar treue Hüter und Bewahrer dt. Art, haben aber keinen Sinn für weltpolitische Machtgeltung des Reiches. Der einzige der bürgerlichen Poeten, der sich über den engen stadtbürgerlichen Gesichtskreis zu einem staatsbürgerlichen erhebt, ist Barthel Regenbogen, bei dem sich auch der Gedanke der dereinstigen Wiederkunft des bergentrückten Kaisers findet. Immer mehr geht die Politik in engen Parteiinteressen auf, und der große nationale Gedanke tritt in den Hintergrund.

§ 6. Eine Neubelebung des vaterländischen Bewußtseins bringt erst wieder der Humanismus. Das befremdet zunächst, da doch gerade durch diesen das dt. Geistesleben auf Jhh. hinaus unter den Einfluß einer fremden Kultur gestellt wurde. Aber sowohl der wissenschaftlich rege Geist der Epoche wie das Bestreben, das eigene Volk den bewunderten antiken Vorbildern nicht ganz unebenbürtig erscheinen zu lassen, führt zu erneuter Vertiefung in dt. Geschichte und dt. Volkstum. Konrad Celtes gibt zur Mehrung des Ruhmes dt. Vergangenheit 1500 des Tacitus '*Germania*', 1507 den '*Ligurinus*', den Sang von den Taten Friedrich Barbarossas, neu heraus; die Legendendramen der Roswitha von Gandersheim läßt er 1501 drucken zum Zeugnisse,

daß die Dt. schon vor Jh. bemüht gewesen seien, dem antiken Vorbilde nachzueifern. Der Elsässer Jakob Wimpheling schreibt den ersten Abriß einer allgemeindeutschen Geschichte und tritt in seiner '*Germania*' (1501) gegen die französischen linksrheinischen Ansprüche und Th. Murners Behauptung, der Rhein sei Deutschlands natürliche Grenze, für die Zugehörigkeit des Elsasses zu Deutschland ein. Eine mittelbare Stärkung des vaterländischen Bewußtseins hatte auch der seit der zweiten Hälfte des 15. Jh.s sehr häufige Besuch italienischer Hochschulen durch dt. Studenten zur Folge. Sie sahen sich und ihre Volksgenossen von den Welschen als Barbaren über die Achsel angesehen; das führte zum Zusammenschluß gegen die welschen Kommilitonen und wiederholt (z. B. in Bologna) zum Eintreten mit der Waffe für die nationale Ehre. Hatte man zuerst widerwillig die teilweise Berechtigung solcher abschätzigen Behauptungen zugestehen müssen, so konnte man nach dem raschen Aufblühen der humanistischen Studien in Deutschland sich bald mit freudigem Stolz rühmen, daß die Dt. an wissenschaftlicher und schöngestiger Bildung hinter keinem Volke der Erde mehr zurückstünden. Hand in Hand mit dem kulturellen Selbstbewußtsein geht das Neuerwachen des politischen Ehrgeizes, dem besonders die ritterliche Persönlichkeit Maximilians I., für den sich Humanisten wie Schedel, Nauclerus, Bebel u. a. begeisterten, neue Nahrung gab. An den Abwehrmaßnahmen gegen die des Reiches Ostgrenze bedrohenden Türken nehmen besonders die ostd. Humanisten lebhaften Anteil und suchen durch ihre Schriften die dahinzielenden Bemühungen Maximilians und später König Ferdinands I. zu unterstützen; so Georg Saueremann, Caspar Ursinus Velius, George von Logau u. a.; in gleicher Richtung wirkt der Süddeutsche Jakob Locher mit seinen Türkendramen. Unter den bürgerlichen Dichtern ruft der Kriegsgegner Hans Sachs doch gegen den blutdürstigen Türken zu den Waffen; er verdichtet den Vaterlandsgedanken zu der

sinnbildlichen Gestalt der Germania. Die humanistischen Vorkämpfer der Reformation sehen in der religiösen Bewegung zugleich einen Kampf für das Deutschtum gegen den welschen Geist und gegen die weltliche Macht des Papsttums. Am lebendigsten ist der nationale Gedanke bei Ulrich von Hutten. In seinen Streitschriften geht er vom Latein zur dt. Volkssprache über, und sein nachgelassener lateinischer Arminiusdialog stellt zum ersten Male wieder den größten dt. Helden der Vorzeit den Zeitgenossen als Ideal eines dt. Freiheitskämpfers vor Augen.

§ 7. Einer solchen Neubelebung des vaterländischen Sinnes entsprach indes keineswegs ein wirkliches Erstarken der politischen Macht des Reiches. Vielmehr zeigt sich als Folge der Kirchenspaltung, der Religionskämpfe und des Dreißigjährigen Krieges immer deutlicher ein fortschreitender politischer Verfall, der die vaterländisch Gesinnten mit banger Sorge erfüllte. Fischart beklagt in seiner 'Ernstlichen Ermanung' die Fesselung des dt. Adlers, der Westfale Domán singt das Rügelied 'Von der alten Teutschen Hanse', Weckherlin ruft zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges den Dt. in seinem 'Mahnlied' zu, sie sollten mit dt. Faust und dt. Mut den Übermut der Fremden strafen; Zinzgref dichtet seine 'Vermahnung zur Dapfferkeit'. Die allgemeine Verwelschung in Sprache, Kleidung und Sitte, wie sie die Überschwemmung dt. Landes mit fremden Landsknechtshorden als Folgeerscheinung zeitigte, führt als Reaktion zu einer bewußten Betonung des Deutschtums, die sich vorzüglich auf kulturellem Gebiete auswirkt. Aus der Sorge um die Pflege und Reinhaltung der dt. Sprache erwachsen nach dem Muster der italienischen *Academia della crusca* die Sprachgesellschaften: Fruchtbringende Gesellschaft 1617, Aufrichtige Tannengesellschaft 1633, Deutschgesinnte Genossenschaft 1643, Pegnitzschäfer 1644, Teutschliebende Gesellschaft 1680. (Näheres s. d. Art. *Sprachgesellschaften*.) Ein Verdienst um den vaterländischen Gedanken er-

wirbt sich auch Martin Opitz mit seiner Literaturreform, die wieder Zucht und Ordnung in die verwilderte dt. Dichtung brachte; obwohl von dem Geiste der Renaissance erfüllt und daher auf fremden Mustern fußend, war sie doch nationalem Ehrgeize entsprungen und schuf erst die Grundlagen für eine künftige dt. Kunstdichtung von Rang. Gegen das Alamodewesen, die geckenhafte Ausländerei in Sprache, Tracht und Sitte, führen Logau, Lauremberg und Rachel in ihren Sinngedichten und Satiren temperamentvolle Fehde. Moscherosch läßt um 1640 in den 'Gesichten Philanders von Sittewald' die alten germanischen Recken auf Schloß Geroldseck Gericht halten über den verwelschten und verweichlichten Nachkommen. In ähnlicher Weise führt Rist in dem Schauspiel 'Das Friede wünschende Teutschland' (1647) sagenhafte dt. Helden zur Erde herab und läßt sie den Verfall und das Elend des sich selbst untreu gewordenen, a la mode aufgeputzten Vaterlandes mit Augen sehen. Mit heiterer Laune stellt A. Gryphius die Sprachmengerei in der Komödie 'Horribilicribrifax' an den Pranger. Die dt. Dichtung des MA.s findet eine Zeitlang wieder lebhafteste Teilnahme (der Neudruck des 'Annoliedes' durch Opitz; die Arbeiten Melchior Goldasts). Der dt. Roman der Barockzeit behandelt mit Vorliebe die ruhmreichen Taten dt. Vorzeit; so Bucholtz im 'Teutschen Herkules' (1659/60) und im 'Herkuliskus' (1665); allerdings fußt man hier nicht so sehr auf einwandfreier geschichtlicher Überlieferung als auf den phantastischen Erfindungen, die der italienische Dominikaner Johannes Annius von Viterbo 1498 über die Geschichte der Dt. von Noah bis über die Teutoburger Schlacht hinaus in Anknüpfung an die biblische Stammtafel in die Welt gesetzt hatte. Durch das Geschichtswerk des bayrischen Humanisten Johannes Turmair (Aventinus) waren diese Fabeleien in die wissenschaftliche Geschichtsschreibung übergegangen, und wie schon Theobald Höck 1601 im 'Schönen Blumenfeldt' die Darstellung Turmairs seinen

Gedichten über Herkunft, Könige und Kriege der Germanen zugrunde gelegt hatte, so wirkte sie noch durch das ganze 17. Jh. nach. So weist denn auch der grundgelehrte Lohenstein in seinem dickleibigen Arminiusroman (1689) den alten Dt. eine weltgeschichtliche Bedeutung zu, die in keiner Weise zu halten ist. Überall aber zeigt sich das Bestreben, das gesunkene dt. Selbstgefühl durch Hinweis auf die Leistungen der Vorfahren wieder zu heben. In lebendiger Teilnahme an den politischen Ereignissen der Gegenwart zeigt sich vaterländisches Fühlen vor allem in Oesterreich, wo die stetig drohende Türkengefahr die Sorge um das Schicksal des Reiches wach erhielt. Der Wiener Hofprediger Abraham a Sancta Clara rief 1683 bei der Belagerung Wiens in seinen Flugschriften 'Bewegliche Auffrischung der christlichen Waffen wider den türkischen Bluteigel' und 'Auff, auff ihr Christen!' zum Kampfe gegen den Erbfeind auf; und der Salzburger Benediktiner Simon Rettenbacher wurde nicht müde, in dt. und lat. Gedichten auf die Notwendigkeit eines einigen Deutschland gegenüber den fortwährenden Bedrohungen durch Franzosen und Türken hinzuweisen. In Schlesien schlug Hans Aßmann Frh. von Abschatz 1704 gegen die räuberischen Absichten Ludwigs XIV. mannhafte Töne an. Den künstlerisch ergreifendsten Ausdruck fand der Schmerz der nationalgesinnten Dt. über den Verfall und die Zerstückelung des Vaterlandes in den formvollendeten lat. Gedichten des in Bayern lebenden Jesuiten Jakob Balde (1604—1668), die freilich erst durch Herders Übersetzung dem Volksbewußtsein näher gebracht wurden. Auch in den Landsknechtsliedern, die gewöhnlich nur das persönliche Erleben des Soldaten oder gefeierte Führer besingen, machte sich in solchen Zeiten gemeinsamer Not auch ein lebendiges Gemeinschaftsgefühl geltend. Stärksten Widerhall in Volks- und Kunstdichtung rief der Türkensieg des Prinzen Eugen bei Belgrad 1716 hervor; mehr als das steife von den Zeitgenossen gefeierte Heldengedicht des Königsbergers Pietsch wog

die schwungvolle Ode des Schlesiers Günther.

§ 8. Die bisherige Darstellung hat gezeigt, daß seit dem Niedergange der staufischen Kaiserherrlichkeit infolge der sinkenden Machtstellung des Reiches ein wirklicher dt. Nationalstolz nicht mehr aufkommen konnte. Immer nur vernimmt man die mahnende und eifernde Stimme besorgter Patrioten, bestenfalls einmal den Ausdruck der Freude über einen vereinzelt Waffenerfolg. Zum Ersatz muß sich das vaterländische Selbstbewußtsein an den Ruhmestaten ferner Vorzeit stärken. Auch auf geistigem Gebiete boten die Leistungen der Dt. nur selten einmal Anlaß, sich in dem Gefühle der Überlegenheit zu sonnen: auf dem Höhepunkte der dt. humanistischen Bewegung rief das frische Aufblühen der wissenschaftlichen Bildung ein stolzes Frohlocken hervor, und nach der Opitzschen Literaturreform hatte man das Bewußtsein, nunmehr an literarischer Bedeutung hinter den andern Kulturvölkern Europas nicht mehr zurückzustehen. Zu Beginn des 18. Jhs. steht das dt. Volk allen politischen Machtwünschen ferner als je; das Zeitalter der absolutistischen Politik hatte die Untertanen gewöhnt, sich als passives Werkzeug dynastischer Machtbestrebungen zu empfinden, und nur die unmittelbare Bedrohung der Grenzgebiete weckte vorübergehend eine wärmere Anteilnahme an den Geschicken des Reiches. Dieser politischen Gleichgültigkeit gegenüber setzen die Bestrebungen nun nicht mehr aus, auf geistigem Gebiet den Dt. die ihnen gebührende Stellung zu erringen und zu wahren. Wenn etwa Gottsched auch von der Nachahmung der Franzosen alles Heil erwartet, so wird er doch von dem Bestreben geleitet, den dt. Namen im Reiche des Geistes zu Ehren zu bringen, den literarischen Geschmack der Dt. zu bilden und zu läutern; die gleiche Absicht liegt auch allen Literaturfeinden der Folgezeit zugrunde. Ein Gefühl für die Nation als geschichtliches und soziologisches Gebilde zeigt sich aber auch weiterhin nur in der wiederholten Be-

handlung nationaler Stoffe oder vielmehr eines, des Arminiusstoffes. Elias Schlegel behandelte die große vaterländische Befreiungstat 1740, Justus Möser 1749 im Drama, der Gottschedianer Schönaich 1751 in dem recht schwachen Heldengedicht 'Hermann oder das befreite Deutschland', und auch der junge Wieland schrieb im gleichen Jahre ein Hermannepos.

§ 9. Erst die kriegerischen Erfolge Friedrichs des Großen gegen einen Bund überlegener Gegner legten wieder den ersten Grund zu einem auf die staatliche Machtstellung gerichteten Nationalgefühl, wenn dieses auch zunächst lediglich eine spezifisch preußische Färbung hatte. War es anfänglich auch nur die Persönlichkeit des Königs, die auch außerhalb Preußens Begeisterung und Parteinahme fand, so weckten seine Erfolge doch bei seinen Untertanen den Stolz auf die Zugehörigkeit zum preußischen Staatswesen. Die Schlachten des Siebenjährigen Krieges sind begleitet von einer preußisch-nationalen Kriegsdichtung. Noch fehlt das dt. Gemeingefühl: als Vertreter des österreichischen Heeres gelten Kroaten und Panduren. E. v. Kleist, der selber 1759 seiner bei Kunersdorf empfangenen Wunde erlag, sang seine Ode an die preußische Armee und feierte in der epischen Dichtung 'Cissides und Paches' den todesmutigen Kampf antiker Helden gegen einen überlegenen Feind. Ramler besang Friedrich in steifen klassizistischen Oden, während Gleim in den 'Preußischen Kriegsliedern von einem Grenadier' volkstümliche Töne anzuschlagen versuchte. Prosawerke, wie des Schweizers Zimmermann 'Vom Nationalstolze' (1758) und Th. Abbt's 'Vom Tode fürs Vaterland' (1761) zeigen, wie stark der heldenmütige Kampf Preußens das allgemeine Fühlen in die nationale Richtung lenkt. Abbt gibt den Nachweis für die in der Zeit des Absolutismus und des Weltbürgertums völlig neuartig erscheinende Pflicht des Bürgers, für sein Vaterland zu sterben. Vor allem aber steht des Sachsen Lessing 'Minna von Barnhelm' (1767) mit ihrer Verherrlichung der

Ehrenhaftigkeit und Pflichttreue des preußischen Offiziersstandes und des Soldatenstandes überhaupt ganz unter den Nachwirkungen der friderizianischen Taten. Schon sein 'Philotas' (1759) verwertet den herb-männlichen preußischen Pflichtbegriff als entscheidendes Motiv und läßt den Herrschersohn dem Staatswohls sein Leben zum Opfer bringen. Süddeutsche Dichter wie Cronegk und Uz empfanden bei aller Bewunderung für Friedrich doch die schmerzliche Tatsache des dt. Bruderkrieges. Aber in Oesterreich selbst erstarkte durch den Siebenjährigen Krieg das nationale Selbstgefühl, wie es sich noch 1770 in Mastaliers 'Liedern eines österreichischen Kürassiers' ausspricht.

§ 10. Ein umfassendes dt. Nationalbewußtsein, so unklar es sich in seinen Anfängen auch noch geben mag, tritt uns zuerst bei Klopstock und den Bardendichtern wieder entgegen. Von Friedrich von Preußen freilich, den er nach seinen ersten Siegen in einem Kriegsliede gefeiert hatte, hat sich Klopstock später wegen dessen Freigeisterei zürnend abgewendet. Aber bei ihm treffen wir endlich wieder die Freude des dt. Volkes an sich selber ('Mein Vaterland', 'Unsere Sprache'), und er bemüht sich, die griechisch-römische Mythologie in der Dichtung durch eine angeblich urgermanische, in Wahrheit aus mißverstandenen nordischen und ossianischen Elementen unkritisch zusammengebraute Götterlehre zu ersetzen. Die Bardenchöre seines gänzlich undramatischen „Bardiets“ 'Die Hermannsschlacht' (1769) — später durch 'Hermann und die Fürsten' (1784) und 'Hermanns Tod' (1787) zu einer vaterländischen Trilogie erweitert — wurden zusammen mit Gerstenbergs 'Gedicht eines Skalden' (1766) der Ausgangspunkt für die Bardenlyrik (s. d.). Die von dem Schotten Macpherson aus angeblichen altgälischen Überlieferungen ins Englische übertragenen Dichtungen des schottischen Bardens Ossian wurden in Deutschland als Zeugnisse altgermanischer Volkspoesie begeistert begrüßt und gewannen für die geschichtlich unhalt-

bare Auffassung eines altgermanischen Sängerstandes entscheidende Bedeutung. Der Hauptvertreter der Bardendichtung ist der Zittauer Kretschman („Barde Ringulph“). Auch die jungen Göttinger Dichter, die den Hain Wodans zu ihrem Wahrzeichen wählten, bezeichneten sich stolz als Barden. Besonders stark ist Oesterreich vertreten: Denis („Sined der Barde“), der den Ossian ins Deutsche übertrug, Mastalier, von Retzer, Cornova. Die norddeutschen Hermannsdramen erhielten hier ihr Seitenstück in zwei vaterländischen Alexandrinertragödien Ayrenhoffs.

§ 11. Weit zielbewußter und folgenreicher vollzieht sich in den der Sturm- und Drangbewegung nahestehenden Kreisen die Besinnung auf das eigene Volkstum. Sie erwächst in steter Reibung mit dem weltbürgerlichen Ideal der Zeit. Gelegentlich äußert sich schon das Verlangen nach einem starken einheitlichen Staatsganzen. Friedrich Karl v. Moser preist in seiner Schrift 'Vom dt. Nationalgeist' (1765) den Reichspatriotismus der kleinen dt. Staaten und gibt der Sehnsucht nach einem großen politischen Vaterlande Ausdruck. Aber im allgemeinen wiegt der Wunsch nach einer Einigung und Sammlung der Dt. auf geistigem Gebiete, nach ihrem Zusammenschluß zu einer Kulturnation durchaus vor. Man faßt die Nation als Inbegriff der einer Volksgemeinschaft eigenen geistigen und moralischen Charakterzüge. Lessing, der in unmutsvoller Stunde den politisch gefaßten Patriotismus eine „heroische Schwachheit“ genannt hatte, beklagt in der 'Hamburgischen Dramaturgie', daß die Dt. noch keine Nation seien, d. h. daß sie, als Dt., noch keinen „sittlichen Charakter“ hätten. „Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen.“ Den entscheidenden Gesichtspunkt aber gab erst Herder mit seiner Lehre vom Volksgenius. Jedes Volk entwickelt sich durchaus selbständig und nach eigenen Gesetzen und schafft sich durch das Wirken seiner großen schöpferischen Persönlichkeiten die seiner Besonderheit angemessene Dichtung und

Kunst. Damit war die jahrhundertlang unbestrittene Geltung des antiken Regelmanons in Frage gestellt und der Entwicklung einer eigenwüchsigen, von fremden Einflüssen befreiten dt. Geistigkeit die Bahn gewiesen. Besonders einflußreich in diesem Sinne waren Justus Möser's 'Patriotische Phantasien' (seit 1766); sie mahnten zum Festhalten am Bodenständigen und den bewährten heimischen Bräuchen und rieten, „die Kunst unserer Nachbarn höchstens nur insoweit zu nutzen, als sie zur Verbesserung unserer eigentümlichen Güter und ihrer Kultur dienet“. In gleicher Linie liegen die von Herder, Goethe und Möser verfaßten fliegenden Blätter 'Von dt. Art und Kunst'. Goethes 'Götz von Berlichingen' (1773) ist der erste Versuch, ein Stück älterer dt. Geschichte wirklich neuzubeleben durch Vertiefung in ihre eigentümliche Kultursphäre. Überhaupt zeigt die Dichtung der Sturm- und Drangzeit bewußte Betonung dt. Sonderart in Stoffwahl, Stil und reichlicher Verwendung volkstümlicher und mundartlicher Redewendungen. Auch die alte dt. Dichtung, im Zeitalter des französischen Literaturgeschmackes völlig vergessen, tritt langsam wieder in den Gesichtskreis. Die nationale Nibelungensage, schon von Hans Sachs aus engstem bürgerlich moralisierendem Gesichtspunkte dramatisch behandelt, war in die tiefsten Schichten der Literatur herabgesunken und zu dem späten Volksbuche 'Vom gehörnten Siegfried' (1726), ja zu dem den alten Stoff völlig entstellenden Märchen vom schweinehütenden Säufritz verballhornt worden. Jetzt wird das Nibelungenlied, von Obereit neuentdeckt, zuerst 1757 bruchstückweise von Bodmer, dann 1782 vollständig von Myller herausgegeben. Bodmer verdanken wir auch die Herausgabe der wichtigsten Quelle des höfischen Minnesangs, der sog. Manessischen Handschrift. Vor allem Dichter des Göttinger Hains (s. d.) wie Hölty, aber auch solche der älteren Generation wie Gleim, bemühten sich mit mehr oder weniger Glück, in eigenen Gedichten den Ton der Minnesänger aufs neue anzu-

schlagen. H. P. Sturz verdeutschte als erster die Lieder der 'Edda' nach einer französischen Uebersetzung.

§ 12. In der Dichtung des im engeren Sinne klassischen Zeitalters tritt rein äußerlich der dt. Gedanke hinter menschheitlichen Gesichtspunkten zurück. Auch ihr Kunstideal ist das eines universalen Klassizismus, nicht ein spezifisch dt. Nichtsdestoweniger ist gerade diese Epoche für das Erstarken des nationalen Bewußtseins von unschätzbbarer Bedeutung. Durch den gemeinsamen Besitz dieser großen den höchsten Glanzzeiten der Weltliteratur ebenbürtigen Kunst wird die deutschsprechende Menschheit wieder zu der lange ersehnten kulturellen Einheit, zur Kulturnation zusammengeschlossen. Der Gedanke einer politischen Weltstellung der Dt. liegt den Klassikern ganz fern. Jenes großangelegte Bruchstück eines Schillerschen Gedichtes um die Jahrhundertwende, dem später bei der Veröffentlichung aus dem Nachlasse der Titel 'Dt. Größe' gegeben wurde, faßt die weltgeschichtliche Sendung der Dt. noch rein als die einer Kulturnation. Derselbe Schiller hat freilich in der 'Jungfrau von Orleans' und im 'Wilhelm Tell' den nationalen Freiheitskampf Frankreichs und der Schweiz mit so begeisternder Anteilnahme dargestellt, daß die Jugend der Befreiungskriege den Dichter als Herold des vaterländischen Gedankens empfand. Aber der persönliche Standpunkt Schillers ist ebenso wie der Goethes und der Romantik in ihrer ersten Phase durchaus weltbürgerlich. Wohl klingt hie und da das Bedauern auf, daß man, wie Goethe zu Luden äußerte, nicht „einem großen, starken, geachteten Volke angehöre“, aber man tröstet sich mit den dt. Leistungen in Kunst und Wissenschaft; und man sieht wohl noch einen besonderen Vorzug der Dt. darin, daß sie nicht in politischem Machtstreben, sondern in der Verwirklichung der Humanität ihre Aufgabe suchen. In der Kultur, in dem universalen geistigen Charakter der Nation sieht man die dt. Eigentümlichkeit und die dt. Größe.

§ 13. Die Romantik vollzieht im Laufe

ihrer weiteren Entwicklung die Hinwendung zu nationalem Selbstbewußtsein, zunächst auf geistigem Gebiete. Indem sie Herders Gedanken der nationalen Eigenwüchsigkeit des Geisteslebens aufgreift, bricht sie mit der universalistischen humanistischen Ästhetik und ersetzt die klassische durch eine dt. Renaissance. Das dt. Mittelalter tritt an die Stelle der Antike. Zu den Bestrebungen Tiecks, Wackenroders und der Brüder Schlegel um die Würdigung der altdt. bildenden Kunst gesellt sich die Wiederbelebung alten Literaturgutes. Die entscheidenden Taten sind Tiecks Erneuerung der alten Volksbücher (1797) und seine Herausgabe der 'Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter' (1803), die Herausgabe der Volksbücher durch Görres (1807), die Sammlung alter dt. Lieder 'Des Knaben Wunderhorn' von Arnim und Brentano (1806/08), der Brüder Grimm 'Kinder- und Hausmärchen' (1812) und 'Dt. Sagen' (1816). Während so der Sinn für den Eigenwert dt. Kultur erstarkt, reift aber auch unter dem Druck der napoleonischen Herrschaft die Erkenntnis der Notwendigkeit politischer Einheit und Unabhängigkeit. So hilft die Literatur die Befreiungstat kräftig vorbereiten: Arndts 'Geist der Zeit' (erster Teil 1805), Fichtes 'Reden an die dt. Nation' (1807/08, allerdings noch vorwiegend die kulturelle Führerrolle der Dt. betonend), Jahns 'Dt. Volkstum' (1810). Von Arnim geht 1810 die Gründung der „Christlich-deutschen Tischgesellschaft“ aus, welche die nationale Wiedergeburt auf ihre Fahne schreibt. Kleist, Brentano, Fichte, Savigny gehören ihr an. Österreichs Erhebung 1809 findet auch in Preußen begeisterten Widerhall. Kleist dichtet glühende Haßgesänge gegen Napoleon und erwartet in seiner 'Hermannsschlacht', die eine ferne Vorzeit zum Gleichnis der unmittelbaren Gegenwart gestaltet, das Heil vom Anschlusse Preußens an das kämpfende Österreich. In Österreich selbst singt H. J. v. Collin seine 'Wehrmannslieder', F. Schlegel verfaßt im Hauptquartier des Erzherzogs Karl Proklamationen gegen Napoleon und

erregt mit seinem kraftvollen 'Gelübde' die Bedenken der ängstlichen Berliner Zensur. Aber Österreich erliegt der Übermacht, und die preußische Politik läßt sich weiter vom Geiste vorsichtiger Zurückhaltung leiten. Den von Kleist herausgegebenen 'Berliner Abendblättern', dem Organ der Tischgesellschaft, werden von Hardenberg als dem Blatte des opponierenden märkischen Adels Zensurschwierigkeiten bereitet, und sie gehen bald ein. Doch können solche inneren Gegensätze nicht verhindern, daß der nationale Gedanke, nun ganz politisch gefaßt als Befreiung von der Fremdherrschaft, die Gesamtheit der Gebildeten ergreift, die jetzt recht eigentlich zur Führerschicht werden. Es ist ein bedeutsames äußeres Zeichen für das erstarkende Nationalbewußtsein, daß der Begriff Vaterland, seit Menschenaltern nur für den dt. Einzelstaat, dem man angehörte, ja wohl gar nur für die heimatliche Provinz gebraucht, jetzt wieder ausgedehnt wird auf das gesamte von Dt. bewohnte Gebiet.

§ 14. So findet denn der entscheidende Augenblick ein einmütig von vaterländischem Abwehrwillen beseeltes Geschlecht. Nur die Bewohner der an Napoleon geketteten Rheinbundstaaten stehen gleichgültig abseits. Die Erhebung von 1813 wird als gesamtdeutsche Angelegenheit empfunden, als „Volkskrieg“, als „heiliger Krieg“ (Körner). Während ihres ganzen Verlaufs ist sie von begeisterter Teilnahme der dt. Dichtung begleitet. Der Breslauer Universitätsprofessor Stefens, Norweger von Geburt, ruft die Jugend der gebildeten Stände zu freiwilligem Eintritte in das Heer auf. Groß ist die Zahl der Dichter, Künstler und Gelehrten, die zu den Waffen eilen, um an dem Befreiungskampfe teilzunehmen. Neben Theodor Körner, dem sein früher Helden-tod eine beispiellose Volkstümlichkeit schuf (Gedichte vor und während des Feldzuges 1813; 'Leyer und Schwert'), sind Eichendorff, Fouqué, Philipp Veit, Wilhelm Müller, Maßmann, Ernst Schulze, Förster, Varnhagen, Löben, Immermann, Alexis und Holtei ins Heer

eingetreten und haben zum großen Teil in begeisterten Liedern ihrem vaterländischen Fühlen Ausdruck gegeben. A. W. Schlegel war im Hauptquartier Bernadottes tätig, Arnim leitete den 'Preußischen Korrespondenten', Brentano schlug in zwei Festspielen vaterländische Töne an. Rückert, noch zu jung zum Kampfe, sang seine 'Geharnischten Sonette' und erweckte durch sein Barbarosagedicht die alte Sage vom bergentrückten Kaiser zu neuem Leben. Auch Platen und Hoffmann von Fallersleben mußten sich begnügen, Lieder gegen den Erbfeind zu dichten. An der Spitze der Freiheitssänger aber stehen Schenkendorf und Arndt. Schenkendorf, der Romantiker, hat durch seine Verherrlichung der mittelalterlichen Kaiseridee auch auf die politischen Bestrebungen der Folgezeit noch mächtig eingewirkt; er forderte auch die Rückgabe des geraubten Elsaß. Arndt schuf nicht nur die kraftvollsten und männlichsten Kriegslieder der Zeit ('Lieder für Deutsche', 'Kriegslieder der Deutschen', 'Deutsche Wehrlieder'), sondern übte auch durch seine Flugschriften ('Das preußische Volk und Heer', 'Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze') mächtigen Einfluß. Der einstige Revolutionär Görres forderte in dem von ihm 1814/16 herausgegebenen 'Rheinischen Merkur', der „sechsten europäischen Großmacht“, die Wiederherstellung des dt. Reiches. Goethe dagegen stand der nationalen Erhebung zunächst kühl und skeptisch gegenüber; er bewunderte die große Persönlichkeit Napoleons und glaubte nicht daran, daß die Dt. ihre Ketten abschütteln könnten. Das von den Freiheitskämpfern Geleistete hat er aber in seinem allegorischen Festspiel 'Des Epimenides Erwachen' (1814) voll anerkannt und seinen Irrtum eingestanden: „Mit euch zu leiden war Gewinn: Denn für den Schmerz, den ihr empfunden, seid ihr auch größer, als ich bin.“

§ 15. Kaum war der gemeinsame Feind aufs Haupt geschlagen, als auch schon die Einheitsfront auseinanderfiel und die verschiedenen politischen Richtungen

innerhalb des dt. Volkes sich gegeneinander kehrten. Der Wiener Kongreß ließ die kühnen Hoffnungen der Patrioten unerfüllt: er brachte weder ein mächtiges dt. Reich noch ein starkes Kaisertum noch die erstrebte Teilnahme des Volkes an der Regierung. Die Regierenden waren vor allem auf Erhaltung und Festigung der bestehenden Gewalten bedacht. Sie trafen sich darin mit der Romantik und ihrer beherrschenden Idee einer Renaissance des dt. Mittelalters. Die Spätromantik ist ausgesprochen konservativ; in Österreich wird ihre Geschichtsphilosophie zur Stütze der Metternichschen Restaurationspolitik (s. d. Art. *Politische Dichtung*). Die Philosophie Hegels erklärt alles Bestehende für vernünftig, gesetzmäßig und notwendig, sieht im geschichtlich gewordenen Staat die Verkörperung des Absoluten. Romantische Dichtung verherrlicht den feudalen Adel: so die Ritterromane Fouqués und später die Gedichte des Grafen Strachwitz. Dem demokratischen Bürgertum mußte diese politische Entwicklung aufs höchste unwillkommen sein. Es war die Seele der Erhebung von 1813 gewesen und betrachtete sich nicht mit Unrecht als den hauptsächlichsten Träger des nationalen Gedankens. Ihm war freiheitliche Gestaltung der Staatsform Vorbedingung des dt. Aufschwungs. Bestrebungen dieser Art aber galten den Regierungen als revolutionär und staatsgefährlich, und sie suchten ihnen durch Unterdrückung der freien Meinungsäußerung und ein unwürdiges Spitzelsystem zu begegnen. So sahen sich die Patrioten polizeilichen Verfolgungen ausgesetzt, ohne daß doch das Weiterwirken der bekämpften Ideengänge verhindert werden konnte. Infolge dieser verkehrten Maßnahmen verlor der Freiheitsgedanke immer mehr seinen entschieden nationalen Grundzug, und die freiheitlich Gesinnten richteten sehnsüchtig den Blick nach Frankreich, das in der Julirevolution mit der absolutistischen Regierungsform gebrochen und sich ein konstitutionelles Königtum erzwungen hatte. Es fehlt nicht an Übergangserscheinungen zwischen der konservativen Romantik

und der liberalen Richtung: Uhland z. B. ist entschiedener Demokrat und doch in seiner poetischen Verherrlichung des Mittelalters und des ritterlichen Ideals ganz Romantiker. Uhland erwarb sich neben seinen dichterischen Leistungen auch bleibende Verdienste um die heimische Sagenforschung, wie denn überhaupt die von der Romantik ausgehenden Anregungen auf die Wissenschaft sich jetzt voll auswirkten und besonders die Germanistik, die Kunde von dt. Sprache und dt. Altertum, einen glänzenden Aufschwung nahm; v. d. Hagen, Wackernagel, Simrock, Schmeller, Hoffmann von Fallersleben und Lachmann zählen zu den namhaftesten Vertretern der neuen Wissenschaft. Die Dichtung bleibt nicht zurück: Fouqué dramatisiert im 'Held des Nordens' (1808/10) als erster seit Hans Sachs die Nibelungensage, die dt. Geschichte wird für Drama (Grabbe, Raupach) und Roman (Alexis, Spindler) ergiebiges Stoffgebiet.

§ 16. Im jungdeutschen Zeitalter tritt der nationale Gedanke hinter der Forderung politischer Freiheit stark zurück. Die weltbürgerlichen Ideen der Aufklärung erwachen zu neuem Leben; der Traum einer europäischen Republik taucht auf. Doch fehlen vaterländische Töne auch im jungdeutschen Lager nicht; ein großer Teil der jungdeutschen Führer und ihrer Gesinnungsgenossen ist durch die Burschenschaft hindurchgegangen. Herweghs Gedicht 'Die deutsche Flotte' von 1843 träumt von künftiger Weltmacht eines freien Deutschland. Selbst Heine schlägt bei aller Begeisterung für Frankreich gelegentlich nationale Töne an. Die angriffslustige Politik im Jahre 1840 einte sogar auf kurze Zeit wieder die getrennten Lager; als Antwort auf Thiers' Forderung der französischen Rheingrenze entstand damals Beckers 'Rheinlied' und Schneckenburgers 'Wacht am Rhein'; und im Jahre darauf dichtete Hoffmann von Fallersleben zur Weise von Haydns österreichischer Kaiserhymne das zum dt. Nationalliede gewordene 'Deutschland, Deutschland über alles'. Im allgemeinen aber ist die jungdeutsche Dichtung

von liberalem Geiste getragen und nimmt eine scharfe Abwehrstellung ein gegen die „reaktionäre“ Romantik und ihre übertriebene Deutschtümelei. Nach dem Sturmjahr 1848 wurde die Abkehr von der Politik in der Dichtung zum lebhaften Bedürfnis. In Österreich legte Grillparzer 1848 in seinem Gedicht an den Feldmarschall Radetzky das Bekenntnis zum Staatsganzen ab gegenüber den Sonderwünschen der Parteien und Völkerschaften.

§ 17. Die Zeit nach der Julirevolution ist an eigentlich v. D. nicht eben reich. Doch ist nicht zu verkennen, wie stark jetzt die Poesie einen betont dt. Zug gewonnen hat. Die Erzähler der realistischen Epoche wenden sich der Schilderung dt. Volkstums zu; die landschaftliche Sonderart der einzelnen Dichter tritt stärker hervor. Freytags 'Soll und Haben' bringt den wirtschaftlichen Geltungswillen zum Ausdruck, der die unklaren politischen Ideologien abgelöst hatte. Die alte dt. Sage und Geschichte bleibt auch weiterhin für die Dichtung fruchtbar. Grabbe hatte eine 'Hermannsschlacht' hinterlassen; in Österreich nimmt Fr. Halm im 'Fechter von Ravenna' den gleichen Stoffkreis auf. Das mal. dt. Nationalepos wird von Hebbel in den 'Nibelungen' zur großen dramatischen Trilogie gestaltet; auch Geibels 'Brunhild' (1858) schöpft aus derselben Quelle. Neben zahlreichen Übersetzungen alter dt. Dichtungen stehen Neugestaltungen wie Simrocks 'Amelungenlied' (1843/49) u. a. und Jordans 'Nibelunge' (1868/74). Weit bedeutungsvoller als alles andere aber wurde für die Wiederaneignung der nationalen Mythen- und Sagenstoffe durch das dt. Volk die Reihe der Wagnerschen Musikdramen: 'Tannhäuser', 'Lohengrin', 'Der Ring des Nibelungen' (nach der nordischen Fassung des Stoffes in der Wölsungasaga), 'Tristan und Isolde', 'Parsifal'. Den durchaus nationaldeutschen Sinn seines Lebenswerkes bezeugte Wagner durch den Bau seines Bayreuther Festspielhauses 1872/76, das eine Stätte vaterländischer Weiespiele sein sollte. Eine

eigentümliche Sondererscheinung sind die vaterländischen Schlachtepen Scherenbergs.

§ 18. Die dichterische Ernte des Krieges von 1870/71 ist nicht entfernt mit der von 1813 zu vergleichen. Das meiste ist ausgesprochene Epigonendichtung; landläufigem Pathos steht derbe Komik niederer Art gegenüber ('Kutschelieder'). Nur einiges von Geibel ('Heldensrufe' 1871), Freiligrath, Dahn und Jensen erhebt sich über den sehr niedrigen Durchschnitt. Aus eigenem Erleben schöpfen konnten diesmal nur sehr wenige Dichter. Die wertvollste Frucht des Krieges reifte erst nach langen Jahren: Liliencrons 'Adjutantenritte' (1884) und 'Kriegsromanen' (1895). Bloems Versuch, in einer Romantrilogie ('Das eiserne Jahr', 'Volk wider Volk', 'Die Schmiede der Zukunft'; 1911/13) eine dichterische Gesamtschau der Ereignisse zu geben, ist das Werk eines Nachgeborenen. Bleibtreu behandelte in seinen zahlreichen Schlachtenromanen (zuerst 'Dies irae' 1882) neben den Hauptschlachten von 1870/71 auch Kämpfe früherer Zeiten.

§ 19. Mit der Errichtung des neuen dt. Kaiserreiches schien der nationale Ehrgeiz zunächst gesättigt. Das stolze Bewußtsein des Sieges und der neugewonnenen Machtstellung verschaffte wohl noch eine Zeitlang Werken wie Freytags Romanreihe 'Die Ahnen' (1872/81), die die Geschichte eines vandalischen Fürstengeschlechtes durch die Jahrhunderte verfolgt, oder Dahns Göttenroman 'Ein Kampf um Rom' (1876) stärkste Teilnahme. Aber eine lebendige Kraft besitzt der vaterländische Gedanke nun im dt. Geistesleben bald nicht mehr. Der Übergang zu einer großzügigen Weltpolitik in den neunziger Jahren spiegelt sich in der geistigen Haltung der führenden Dichter kaum wider. In der engeren v. D. macht sich billiger Hurratriotismus breit. Die das Literaturleben beherrschende Großstadtdichtung gewinnt immer mehr internationalen Charakter. Gegen die erneut drohende Überfremdung dt. Wesens richtet sich die um die Jahrhundertwende

von Bartels und Lienhard proklamierte Heimatkunstabewegung, ohne doch entscheidenden Einfluß gewinnen zu können. Am Vorabend des großen Krieges mehren sich die um die Zukunft des dt. Volkes ernstlich besorgten Stimmen (Burte 'Wiltfeber' 1913).

§ 20. Die einmütige Begeisterung des ganzen Volkes beim Ausbruche des Weltkrieges schien alle düsteren Befürchtungen Lügen zu strafen. Wieder waren zahlreiche Dichter unter den Kämpfenden: Dehmel, v. Münchhausen, Bloem, Bartsch, v. Wolzogen, Böttcher. Löns, Flex, Gorch Fock, Stramm blieben auf dem Schlachtfelde. Die Kriegsdichtung schwoll zu einer unübersehbaren Masse an. Nicht nur an Zahl, auch an Gehalt übertraf sie die von 1870/71 um ein Beträchtliches. Neben den führenden Literaturgrößen (darunter die Brüder Hauptmann) haben alle Schichten des Volkes an der Weltkriegsdichtung Anteil. Gerade der Arbeiterstand ist durch H. Lersch ('Herz! aufglühe dein Blut'), Bröger, Barthel u. a. rühmlich vertreten. Neben neuen, im Felde entstandenen Liedern von volkstümlicher Schlagkraft (Zuckermanns 'Österreichisches Reiterlied') gewannen alte Volks- und Soldatenlieder neues Leben. Die neuen Kampfformen des Weltkrieges, Gaskampf, Luft- und Tauchbootkrieg, erweiterten den stofflichen Bereich der Kriegsdichtung. Im Roman, Epos und Drama erwiesen die Heldengestalten Friedrichs des Großen und Bismarcks stärkste Anziehungskraft. Aber die begeisterte Stimmung des Anfangs konnte der langen Dauer des Krieges und den aus der wirtschaftlichen Abschnürung der Mittelmächte sich ergebenden Entbehrungen auf die Dauer nicht standhalten. Das in seiner Widerstandsfähigkeit geschwächte Volk kannte keine andere Sehnsucht als Frieden. Die Dichtung der letzten Kriegszeit und der Jahre unmittelbar nach dem Umsturz läßt den vaterländischen Gedanken zurücktreten oder bekämpft ihn als Hindernis des Weltfriedens und der Menschheitsverbrüderung. Dichter von betont nationaler Haltung wie E. König (Die-

trichtrilogie) oder Lienhard finden nur eine verhältnismäßig kleine Gemeinde. Die Enttäuschung der auf die Neuordnung der Verhältnisse gesetzten Hoffnungen hat seither einen merkwürdigen Umschwung der Stimmung hervorgerufen und den vaterländischen Gedanken unverkennbar wieder gestärkt. Einen wesentlichen Einfluß auf die Dichtung der letzten Jahre hat er indes vorläufig nicht ausgeübt.

Fr. Meinecke *Weltbürgertum und Nationalstaat*⁴ 1922. A. Rapp *Der dt. Gedanke, seine Entwicklung im politischen und geistigen Leben seit dem 18. Jh.* 1920. K. Sturmhoefel *Dt. Nationalgefühl und Einheitsstreben im 19. Jh.* 1904. M. Koch *Nationalität und Nationalliteratur* 1891. M. Jähns *Der Vaterlandsgedanke in der dt. Dichtung* 1896. A. Schöne *Über die Entwicklung des Nationalbewußtseins* 1888. P. Joachimsen *Vom dt. Volk zum dt. Staat. Eine Geschichte des dt. Nationalbewußtseins* 1916. M. Koch *Dt. Vergangenheit in dt. Dichtung* (Bresl. Beitr. 50) 1919. M. Lucas *Der nationale Gedanke und die Kaiseridee in der historischen Literatur Deutschlands zur Zeit Kaiser Ludwigs des Bayern* 1910. L. Buschkiel *Nationalgefühl und Vaterlandsiebe im älteren dt. Humanismus* 1887. H. Tiedemann *Tacitus und das Nationalbewußtsein des dt. Humanismus des 15. u. 16. Jhs.* 1913. P. Thierse *Der nationale Gedanke und die Kaiseridee bei den schlesischen Humanisten* 1907. G. Roethe *Die dt. Kaiser und die dt. Literatur* 1893. K. Drescher *Hans Sachs und die Heldensage, Studien zu Hans Sachs I* 1890. W. Behrens *Die Ehr- und Nationalgefühl in seiner Entwicklung durch Philosophen und Dichter (1600—1815)* 1891. F. Gotthelf *Das dt. Altertum in den Anschauungen des 16. u. 17. Jhs.* (Forsch. Lg. 13) 1900. K. Wels *Die patriot. Strömungen in der dt. Lit. des 30. Jähr. Krieger* 1913. G. Krause *Friedrich d. Gr. und die dt. Poesie* 1884; weiter *ZfdPh. XVII 2* und *Euphorion, Erg.-Heft IV 132*. *Preußisch-patriotische Lyriker*, hrsg. v. F. Muncker, DNL. Bd. 45. K. Mollenhauer *Mösers Anteil an der Wiederbelebung des dt. Geistes* 1896. O. Hatzig *Möser als Staatsmann und Publizist* 1909. K. Hoffmann *Zur nationalen Bedeutung des Göttinger Bundes* 1908. E. Ehrmann *Die bard. Lyrik im 18. Jh.* 1892. F. Mühlenpfordt *Der Einfluß der Minnesinger auf die Dichter des Göttinger Hains* 1899. P. Hagenbring *Herder und die romant. und nationalen Strömungen in der dt. Literatur des 18. Jhs.* 1911. M. Koch *Die dt. Literatur von 1806—1813* 1907. A. Fi-

scher *Goethe und Napoleon*² 1900. L. Morel *Goethe et Napoléon* 1901. F. G. Winter *Goethes dt. Gesinnung* 1880. A. Schaefer *Goethes Stellung zur dt. Nation* 1880. *Goethe über Deutschlands Zukunft. Das Faustgespräch* 1915, Teildruck aus: H. Lunden *Rückblicke in mein Leben* 1847. R. Volpers *Fr. Schlegel als politischer Denker und dt. Patriot* 1917. E. Wieneke *Patriotismus und Religion in Fr. Schlegels Gedichten* 1913. O. Brandt *A. W. Schlegel, der Romantiker und die Politik* 1919. H. Benzmann *Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit: Deutschlands Lyrik S. 459—605* (1908). M. Schmitzmancy *Die Dichter der Freiheitskriege*⁵ 1909. Fr. Arnold *Die Dichter der Befreiungskriege* 1908. S. Stahl *Die Entwicklung der Affekte in der Lyrik der Freiheitskriege* 1907. O. Richter *Die Lieblingsvorstellungen der Dichter des dt. Befreiungskrieges* 1909. S. Engelmann *Der Einfluß des Volksliedes auf die Lyrik der Befreiungskriege* 1909. Wohlrabe *Die Freiheitskriege in Lied und Geschichte* 1912; *Die F. im Spiegel der Roman- und Dramenliteratur* 1913. K. d'Ester *Görres' journalistische Sendung, Görres-Festschrift* (1926) S. 98—113. Fr. J. Scherer *Die Kaiseridee des dt. Volkes in Liedern seiner Dichter seit 1806* 1879. J. Nassen *Die dt. Flotte und die dt. Dichtung* 1898. *Zur Wiederbelebung alter Sagenstoffe: W. Golther Die Edda in dt. Nachbildung, ZfvglLg. VI* (1893) S. 274 ff. = *Ges. Aufsätze zu dt. Sage und Dichtung* 1911, S. 215 ff. W. Creizenach *Armin in Poesie und Literaturgeschichte*, Pr. Jahrb. XXXVI (1875) S. 332 ff. P. v. Hofmann-Wellenhof *Zur Geschichte des Arminkultus in der dt. Literatur* 1888. G. Hauff *Hermann und die Hermannsschlacht, hauptsächlich in der lyrischen Poesie des dt. Volkes*. Archf. Spr. LXVII (1882). P. Mauris *Die Wielandsage in der Literatur* (Münch. Btr. Heft 25) 1902; *Weitere neuzeitliche Bearbeitungen*, 1910/11. S. Benedikt *Die Gudrungsage in der neueren dt. Literatur* 1902. B. Altaner *Dietrich von Bern in der neueren Literatur*. (Bresl. B. 30) 1912. E. Meinck *Hebbels und Wagners Nibelungen-trilogien* (Bresl. Btr. 5) 1905. W. Golther *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen von der Nibelungendichtung Wagners* 1892. F. Schultze *Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Wagner* 1888. K. Janicke *Das dt. Kriegslied* 1871. O. Weddigen *Die patriotische Dichtung um 1870/71 unter Berücksichtigung der gleichzeitigen politischen Lyrik des Auslandes* 1880. E. Käsel *Volkslied und Drama von 1870/71* 1882. R. Neumann *Die dt. Kriegsdichtung von 1870/71* 1911 (mit Bibliogr.). B. Obermann *Die Kriegsdichtung der Jahre 1870/71* 1884. P. Bähr *Vergleichung der Lyrik der Befreiungskriege*

mit der Lyrik des Krieges 1870 1887. F. Hally *Der dt.-frz. Krieg im Lichte der vaterländischen Poesie* 1896. H. Unbescheid *Die Kriegspoese von 1870/71 und das Kutschkeliied*, ZfdU IX (1895) S. 309—366. J. Bab *Die dt. Kriegsllyrik 1914/18* 1920. W. Brecht *Dt. Kriegslieder sonst und jetzt* 1915. R. Weissenfels *Dt. Kriegslieder und vaterländische Dichtung* 1915. O. Herpel *Die Frömmigkeit der dt. Kriegsllyrik* 1917. C. Peter *Dt. Kriegsgesänge aus dem Gegenwartskrieg* 1915. K. Jakubczyk *Die heilige Wehr* 1917. *Die Kriegsllyrik der dt. Arbeiter* 1915. H. Deckelmann *Kriegsllyrik dt. Arbeiter* 1917.

H. Heckel.

Vergleichende Literaturgeschichte.

§ 1. Zur historischen Orientierung. — § 2. Probleme der v. n L. — § 3. Gegenstand und Aufgabe der v. n L.

I. Zur historischen Orientierung. Das Vergleichen ist eine elementare Funktion des menschlichen Geistes; es ist daher nicht verwunderlich, daß man seit den Anfängen der Literaturbetrachtung sich des Vergleichens bedient hat. Römische Autoren wurden mit griechischen, heidnische mit christlichen, antike mit modernen — dies war ja der Ausgangspunkt der berühmten Querelle des anciens et des modernes —, moderne verschiedene Völker untereinander verglichen; dazu trieb ja der nationale Ehrgeiz. Die Poetik der Renaissance war kosmopolitisch, die Idee der Solidarität der Nationen und des steten gemeinsamen Fortschritts im Dienste der Aufklärung förderte den literarischen Kosmopolitismus, die universalistische Tendenz der Frühromantik, Goethes Gedanken über die Weltliteratur, die Auffassung der Hegelschen Philosophie, welche die Dichtung als Ganzes betrachtete, dies alles bereitete den Boden für jene Art der Literaturgeschichtsschreibung, die man als v. L. zu bezeichnen begann.

Im Jahre 1816 traten Noël und Laplace an die Veröffentlichung eines 'Cours de Littérature comparée' heran. In Frankreich, wo um die Zeit Grundlagen der vergleichenden Anatomie durch Lamarck und Cuvier gelegt wurden, fing man auch von der „v. Literatur“ zu reden an. So verkündete denn Villemain

in seiner ersten Vorlesung in der Sorbonne ein „tableau comparé“ der frz. Literatur. Ch. Pougens verlangte in seinen Philosophischen Briefen (1826) einen „cours de littérature comparée“, Benloew begann in Dijon seine Lehrstätigkeit mit einer Antrittsvorlesung über v. L. W. Menzel verlangte in seiner 'Deutschen Literatur' (I, 35), daß man die vergleichende Methode auf die Literaturgeschichte anwende. M. Carrière gab in seinem Werke über die Poesie (1845) 'Grundzüge und Winke zur v. L. des Dramas'. M. Haupt trug sich mit dem Plan einer vergleichenden Poetik. M. Bernays gab in dieser Richtung viele Anregungen. 1886 ist in Deutschland eine 'Zeitschrift für v. L.' von M. Koch begründet worden, 1900 tagte in Paris ein Kongreß für v. L. 1903 ist der 'Journal of comparative Literature' in Neuyork, 1921 die 'Revue de Littérature comparée' in Paris gegründet worden.

§ 2. Problème der v. L. Trotz der so großen, ja vielleicht wegen der allzu hastigen Regsamkeit auf dem Gebiet dieser Studien ist man doch vor allem noch zu keiner einheitlichen Auffassung ihres Gegenstandes und ihrer Aufgaben gelangt, so daß die Skepsis, welche man in den Kreisen wissenschaftlich konservativer Literarhistoriker dem ganzen vergleichenden Betrieb entgegenbrachte, ja entgegenbringt, nicht unbegründet scheint.

Hält man unter den Problemen Umschau, die in den Bereich der v. L. fallen, eventuell nur fallen könnten, so gilt's zunächst gewisse Gruppen auszuschließen, die man sich als zum Umkreis der v. L. gehörig leicht hätte vorstellen können.

Das ist zunächst das Vergleichen selbst, wie es zwischen den Literaturen im Zeitalter der Renaissance aus nationalem Ehrgeiz oder im 17. und 18. Jh. vom Standpunkt der Idee des Fortschritts angestellt wurde, aber auch von der späteren Literaturgeschichte mißbraucht (Gervinus) und zum Zwecke wechselseitiger Erhellung angewandt wurde. Die Anwendung des Vergleichens, als wertvollen methodischen und heuristischen Hilfsmittels

macht nicht das Wesen dessen, was man v. L. nennt.

An der Grenze zwischen gewöhnlicher und sog. v. L. liegt das Aufspüren und Verfolgen der Einflüsse, die eine ganze Literatur betroffen haben oder nur einen einzelnen Autor oder nur von einem einzelnen Autor ausgingen. Doch ist bei der Untersuchung der Einflüsse der rezipierende Teil, dem sich das Hauptaugenmerk des Forschers zuwendet. Arbeiten also, die den Einfluß eines Autors oder einer Strömung auf eine Literatur zum Gegenstand haben (wie Gundolfs Buch über 'Shakespeare und der deutsche Geist' oder Korffs über 'Voltaire im literarischen Deutschland'), haben mit der v. L. nichts zu tun. Sie schildern ja eben, wie eine bestimmte Literatur auf ausländische literarische Gegenstände reagiert.

Ein Problem der v. L. taucht erst auf, wo man den Einfluß eines Autors, einer Geistesströmung, einer Dichtungsart nicht nur auf eine Nation darstellt, sondern es unternimmt, den Widerhall dieser literarischen Erscheinung bei mehreren Nationen zu erforschen, also etwa Homer, Vergil, Ossian, Rousseau in ihrer Wirkung auf verschiedene Literaturen darzustellen, die Machtsphäre dieser Erscheinung räumlich und zeitlich abzugrenzen. Es braucht sich dabei nicht immer um Einfluß im Wortsinne zu handeln, sondern um gemeinsame Beeinflussung um literarische Beziehungen. Es gibt nämlich Epochen von stärkerer nationaler Abgeschlossenheit und andere, in denen, wie z. B. im Zeitalter der Renaissance, die Wechselwirkung zwischen den Literaturen reger ist und gewiß, schließlich auf eine Anregung von einem bestimmten Punkt aus, verwandte Erscheinungen auftreten, weil der Boden zur Rezeption vorbereitet war. In den Umkreis dieser Probleme gehört die Geschichte der Aufnahme und Weiterbildung gewisser Strömungen, z. B. des Sentimentalismus, wie sie E. Schmidt in seinem Buch über 'Richardson, Rousseau und Goethe' gegeben hat, die Geschichte einer Dichtungsgattung, also des bürgerlichen Trauerspiels, der Robinsonade. Für diese Art Betrachtung, welche eine literarische

Erscheinung bei verschiedenen Nationen verfolgt, hat. F. Brunetière die Bezeichnung „la littérature européenne“ vorgeschlagen (Etudes VII série).

Zu diesen Erscheinungen, die bei verschiedenen Völkern zu verfolgen es gilt, rechnen nun manche Forscher auch Stoffe und Motive. Insofern es sich hier um eine bloße Inventarisierung handelt, ist das ein nützliches, vorwissenschaftliches Stadium. Die Literaturgeschichte bemächtigt sich dieses Materials, um dem Ursprung der Stoffe und Motive nachzugehen, die Wege ihrer Wanderung zu schildern, besonders aber die Wandlungen zu schildern, die sie im Wandel der Jahrhunderte bei verschiedenen Völkern durchgemacht haben. Hier tauchen aber bereits Probleme auf, die in eine andere als rein historische Sphäre gehören, hier taucht auf literarischem Gebiet die Frage auf: Entlehnung oder Urverwandtschaft, für deren Erörterung R. M. Meyer eine kritische Poetik forderte (N. Jbb. 29).

Von den hier erörterten Fragen ist es nur ein Schritt zu einem Problem, wo die verglichenen Literaturen nicht eigentlich mehr Ziel der Forschung sind, sondern wo man vergleicht, wie in der Anatomie oder Sprachwissenschaft, um zu gewissen allgemeineren Schlüssen zu gelangen, um Gesetze der Entwicklung zu konstruieren. So tat der Amerikaner Posnett in seiner 'Comparative Literature' und der Franzose Letourneau ('L'évolution littéraire'). Sie suchten an der Hand eines Parallelismus zwischen sozialer und literarischer Entwicklung eine Gesetzmäßigkeit in dieser Entwicklung zu entdecken, was doch die Hegelianer Rosenkranz und Carriere, freilich auf anderer Grundlage, auch taten. Das ist nicht mehr Literaturgeschichte, sondern Philosophie der Literaturgeschichte.

§ 3. Gegenstand und Aufgabe der v. L. Aus allem dem dürfte klar sein, daß diejenige Wissenschaft, welche man v. L. nennt, kein einheitliches Gepräge zeigt, daß hier vielmehr heterogene Probleme unter ein Dach gebracht worden sind. Es erübrigt sich daher zunächst auf Grund der Praxis der nam-

haftesten Vertreter dieser eigentlich noch nicht organisierten und systematisierten Wissenschaft ihren Gegenstand und ihre Aufgaben zu bestimmen.

Eine jede Literaturgeschichte hat zum Gegenstand das literarische Leben. Gegenstand der v. L. ist das internationale literarische Leben, die internationalen literarischen Beziehungen. Drei Faktoren machen das Literarische: Produktion, Aufnahme (Publikum), Vermittlung (Kritik). Mit diesen drei Faktoren muß auch die v. L. rechnen, nur fällt hier der Vermittlung eine besonders wichtige Rolle zu; es handelt sich um die Bedeutung der Kritik im internationalen literarischen Verkehr und Produktaustausch.

Wendet sich so der Blick des vergleichenden Literaturhistorikers auf ein viel weiteres Gebiet, so ist es ihm auch viel leichter, ohne den Boden der Beobachtung zu verlassen, gewisse Tatsachen festzustellen, die über den Grund der unmittelbaren Beobachtung hinausgehen. Zeigt doch das Leben des Menschen, das ein ewiges Reagieren auf von außen kommende Reize ist, unumgänglich eine gewisse Gleichförmigkeit auch im Bereiche der Literatur. Es handelt sich darum, was W. Scherer (Kl. Schr. I. 175) so schön die großen Harmonien in der Geschichte nannte, die zusammentreffenden Zustände und Ereignisse, aus deren Zusammentreffen neue Bildungen entstehen, es handelt sich um Probleme, die K. Marbe in seinem Buche 'Die Gleichförmigkeit in der Welt' (1916) beleuchtete. Gewisse Situationen des Geisteslebens ringen nach Ausdruck, der gewisse wiederkehrende Gestaltstypen aufweist. Auf Grundlage einer v. L. des Geistes läßt sich hier eine vergleichende Morphologie der Dichtung ausbauen. Das Feld liegt hier im Bereiche der Kunstdichtung fast noch vollständig brach.

E. Elster *Weltliteratur und Literaturvergleichung*, ArchfnSpr. CVII (1901). F. Baldensperger *Littérature comparée*, Revue de littérature comparée I. (1921).

S. v. Lempicki.

Verlagsbuchhandel.

A. SYSTEMATISCHES: § 1. Wesen und Aufgabe. § 2. Arbeitsvoraussetzungen. § 3. Methodik der Buchhandelsgesch. § 4. Periodisie-

rung. § 5. Literatur. — B. GESCHICHTE: I. Frührenaissance. § 6. Handschriftenwesen. a) Vorgeschichte, b) Entwicklung, c) Blütezeit. § 7. Druckkunst. a) Holzschnitt, b) Typendruck, c) Handschrift und Buch. — II. Humanismus. § 8. Verlag (Basel). a) Verleger und Autoren, b) Buchinhalt, c) Buchform. § 9. Buchwesen des Elsaß. § 10. Handel. a) Nürnberg, b) Frankfurt. c) Kulturbedeutung der Messe. — III. Reformation und Gegenreformation. § 11. Verlag. a) Buchinhalt, b) Buchform. § 12. Luther § 13. Handel. § 14. Niedergang Frankfurts. a) Neue Literatur, b) Zensur, c) Dreißigjähriger Krieg. — IV. Vom Barock zur Klassik. § 15. Handel. a) Provinzen, b) Tauschhandel, c) Nachdruck. § 16. Autoren und Verleger. a) Honorarstreitigkeiten, b) Überproduktion, c) Selbstverlag. § 17. Nachdruckbekämpfung. § 18. Klassischer Verlag. a) Göschen, b) Cotta, c) Perthes. — V. Das neunzehnte Jahrhundert. § 19. V. und Staat. a) Verlagsrecht, b) Urheberrecht, c) Zensur. § 20. Verleger und Publikum.

A. Systematisches.

§ 1. Wesen und Aufgabe. Der V. ist für das literarische Leben Mittler zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Autor und Publikum: Was der Dichter ausformt und niederlegt im Manuskript, läßt der Verleger durch den Druck vervielfältigen. Er trägt die Herstellungskosten — „verlegt“, beschafft die notwendigen Kapitalien. Er handelt — sorgt dafür, daß der fertige Band in weiteste Kreise dringe. — Diese Funktionen, scheinbar der Sphäre des Wirtschaftlichen angehörig, geben dem V. Einfluß auf das gesamte Geistesleben, vor allem auf die Geschehnisse der Literatur: Verbunden ist der Verleger dem Schaffenden, dessen Arbeit er durch die Drucklegung des Manuskripts fortsetzt — verbunden dem Leser, dessen Wünsche nach Unterhaltung, Belehrung und künstlerischem Genuß er befriedigen hilft. Nach beiden Seiten hin ergeben sich Sonderaufgaben.

Der V. hat nicht wahllos die vom Autor gebotenen Manuskripte zum Buch umzuformen. Er muß vielmehr das Wertvolle durch den Druck der Allgemeinheit zugänglich machen, das ästhetisch Ungenügende aber — gleich welcher Gattung, welchem literarischen Niveau es entstammt — von der Verbreitung aus-

schließen. Darüber hinaus wird der V. planmäßig die geistigen Bedürfnisse im Publikum aufspüren und ihnen zur Erfüllung verhelfen. Durch eigene Initiative dem Schaffenden, der den Strömungen der Zeit oft ferne steht, zur Arbeit anzuregen — durch verantwortungsvolles Wählen den Büchermarkt vor Schlechtem zu bewahren und damit dem Hochwertigen Gehör zu verschaffen: dies sind, idealtypisch gesehen, die Aufgaben des V. im Rahmen der Geisteskultur.

§ 2. Arbeitsvoraussetzungen. Im Laufe der historischen Entwicklung, mit dem Werden der deutschen Literatur vermochte der V. die Grundlagen zur Erfüllung dieser Pflichten sich zu sichern. Zwei Voraussetzungen mußten gegeben sein: a) Schutz und Anerkennung des geistigen Eigentums erst ermöglichen es, das für den Druck gewagte Kapital durch einen gesicherten Absatz wieder zu gewinnen und entsprechend die Arbeit des Autors zu entschädigen mit einem Honorar, das im Idealfalle — und um eine idealtypische Konstruktion handelt es sich hier — zum Lebensunterhalt ausreicht (siehe § 17).

b) Dem Publikum in seiner Gesamtheit kann das Buch dargeboten werden, nur wenn die buchhändlerische Organisation, zur Einheit zusammengeschlossen, in ihr Netz alle literarisch interessierten Kreise einbezieht und stets neue gewinnt. Im 19. Jh., nach langwierigen Konflikten, die bedingt waren durch die politische Uneinheitlichkeit, die geistige Differenzierung der Einzelländer, vermochte der V. diese Arbeitsgrundlagen für den Dienst am Autor wie am Publikum sich zu schaffen (siehe § 19).

G. Menz *Der dt. Buchhandel = Die dt. Wirtschaft u. ihre Führer* IV 1925. G. Fischer *Grundzüge der Org. des dt. Buchhandels* 1903. K. Schürmann *Organisation u. Rechtsgewohnheiten des dt. Buchhandels* 2 Bde. 1881—1882. M. Paschke und Ph. Rath *Lehrbuch des dt. Buchhandels* 2 Bde. 6. Aufl. 1922. K. Bücher *Der dt. Buchhandel und die Wissenschaft* 1903. K. Trübner *Wissenschaft und Buchhandel* 1903 (Gegen K. Bücher).

§ 3. Methodik der Buchhandelsgeschichte. Der Buchhandel, dem Bereich des Ökonomischen in gewisser Hinsicht angehörig, von technischen Neuerungen und Fortschritten in seinem Werden beeinflusst — nicht zuletzt aber als Mittler literarischer Erzeugnisse dem Geistesleben eng verwoben, kann für den rückschauenden Betrachter von den verschiedensten Gesichtspunkten her gefaßt werden. Als Ware wie jede andere ist das Buch Gegenstand der Handelsgeschichte — als technisches Erzeugnis, Objekt einer Geschichte der Buchdruckerkunst. Daneben hat sich eine ausgesprochene Bücherwissenschaft herausgebildet: Die Bibliographie erhellt Prinzipien der Buchgestaltung, sucht örtlich und zeitlich Drucke der Vergangenheit mit Hilfe einer wohlgedachten Methodik zu bestimmen. *Buchhandelsgeschichte*, soll sie wie hier literar- und geisteswissenschaftlich gesehen werden, muß zwischen diesen Disziplinen, deren Gegenstand das Buch ist oder sein kann, den Standort suchen. Ihre Aufgabe wird es im wesentlichen sein, die Beziehungen des Dichters zum Verleger (lit. Produktion), des Verlegers zum Publikum (lit. Bedarf) wie auch die Geschichte des Ausgleichs beider Sphären, die Geschichte des Büchermarktes im Rahmen der allgemeinen Kulturentwicklung zu behandeln.

§ 4. Periodisierung. Diese methodischen Gesichtspunkte zunächst auf das Ganze der Buchhandelsgeschichte angewandt, führen zu einer Periodisierung, die sich eng den Zeiteinteilungen der Kulturgeschichte anschließt. Das Geistesleben ist im MA. beschränkt auf den Klerus. Es weitet und vertieft sich mächtig zu Beginn der Neuzeit. Durch die Druckkunst vermag man erhöhten Ansprüchen gerecht zu werden. Zugleich ist die Typographie Voraussetzung für eine großzügige Arbeit des V. Die folgende Epoche bezeugt es: Im Zeitalter des Humanismus verbinden sich Verleger zu inniger Gemeinschaft mit den Gelehrten. Form und Gehalt der Bücher stehen auf gleicher, kaum wieder erreichter Höhe (§ 8, § 9). Der Handel

wächst an Bedeutung durch den Zusammenschluß der Buchhändler in den Zentren des Meßverkehrs. (§ 10.) Mit der Reformation wandeln sich diese Verhältnisse. Die Vertriebslast, das verantwortungslose Ergreifen alles Neuen führt zu einem Verfall der Buchform, zu Konflikten zwischen Autoren und Druckern (§ 11). Zugleich verstärkt sich das Bemühen des V. um den Verkauf der Werke. Das buchhändlerische Verkehrsnetz wird nach allen Richtungen erweitert (§ 13). Buchhandelsgeschichtlich wirken sich die Folgen der Reformation im siebzehnten Jahrhundert aus. Die Verlegung des geistigen Schwerpunktes nach dem Norden bedingt auch für den V. eine Neuorientierung. Sie wird nicht kampflos vollzogen. Im Zeitalter der Vorklassik ist Sturm und Drang wie auf literarischem Gebiet auch Kennzeichen aller buchhändlerischen Beziehungen: Der Nachdruck kommt zu katastrophaler Entfaltung (§ 15). Er führt zum Konflikt der Autoren mit den Verlegern (Honorarstreitigkeiten, Selbstverlag) — zu einer Zerrüttung des Buchhandels in seiner Gesamtheit. Dieselbe Zeit aber bereitet zugleich die Konsolidierung vor, im Kreis der Verleger selbst wie im Verhältnis des Buchhandels zu Autoren und Publikum. Was das 18. Jh. erstrebt: eine rechtliche Sicherung und Klärung der Pflichten des Autors wie des Verlegers, wird im neunzehnten Jahrhundert gewonnen durch die Urheberrechtsgesetzgebung des Staates, durch die Schaffung eines Verkehrsmittelpunktes im Börsenverein für den deutschen Buchhandel (siehe § 19).

§ 5. Literatur. Die Buchhandelsgeschichte hat, anderen Fächern vielfach verbunden, bei ihrer Arbeit oftmals Tatsachen und Erkenntnisse verwandter Wissensgebiete zu übernehmen. Im folgenden wird deshalb nicht nur die ausgesprochen buchhandelsgeschichtliche Literatur namhaft gemacht. Es ist verwiesen auch auf Werke kunst- und kulturgeschichtlichen Charakters, auf Bibliographien und literarhistorische Arbeiten, die den Buchhandel in den Kreis ihrer Betrachtungen mit einbeziehen.

a) Buchhandel: *Geschichte des dt. Buchhandels* hrsg. im Auftr. des Börsenvereins. 4 Bde. 1886—1913: I. F. Kapp *Gesch. des dt. Buchhandels bis in das 17. Jh.* II. J. Goldfriedrich *Vom Westfälischen Frieden bis zum Beginn der Klass. Literaturperiode 1648—1740.* III. Ders. *Vom Beginn der klass. Periode bis zum Beginn der Fremdherrschaft 1740—1804.* IV. Ders. *Vom Beginn der Fremdherrschaft bis zur Reform des Börsenvereins (1804—1889).* R. L. Prager *Der dt. Buchhandel* 2 Bde. 1907. A. Schramm *Schreib- u. Buchwesen einst u. jetzt* 1922. R. Schmidt *Dt. Buchhändler, dt. Buchdrucker.* — *Das Buchgewerbe und die Kultur.* 6 Vortr. hrsg. von Volkmann 1907. K. Dziatzko u. R. Pietschmann *Art. Buchhandel* im Hdwb. der Staatsw. III 4. A. (1926). Svend Dahl *Geschichte des Buches* 1928. R. Pietschmann *Das Buch. Kultur d. Ggw. I. Abt.* 1912. *Publikationen des Börsenver. der dt. Buchhändler I—XIII 1874—1912*; darin: *Archiv f. Gesch. d. dt. Buchh. I—XX 1879—1898* (im folgenden *Archiv* abgekürzt). — b) Buchdruck: K. Faulmann *Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst* 1882. C. B. Lorck *Handb. der Gesch. der Buchdruckerh.* 2 Bde. 1882. E. A. Bogeng *Geschichte der Buchdruckerh.* 1928 f. *Arch. f. Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik* 1864 f. — c) Bibliographie: G. Schneider *Hdb. der Bibliographie* 1923. H. Bohatta *Bücherkunde* 1927. *Zentralblatt f. Bibliothekswesen* 1892 f. (ZblfBlw.).

B. Geschichte.

I. Frührenaissance.

§ 6. Handschriftenwesen. a) In der Antike bereits ist das Prinzip des V. entwickelt. Der gewerbsmäßigen Vervielfältigung von Werken der Literatur widmen sich Unternehmer, meist Freigelassene. Die Schreibertätigkeit von Sklaven ermöglicht es, Auflagen von beträchtlicher Höhe zu schaffen. — Nach dem Untergang der alten Welt wird für Jahrhunderte der Klerus zum Bildungsträger. Das Schriftwesen konzentriert sich mit dem Geistesleben in den Klöstern und Stiften. Was hier an Literatur, an Quellschriften, an Gebet- und Andachtsbüchern, an Plenarien, Missalen und Psalterien erforderlich ist, das kann hergestellt werden in den Schreiberstuben der Mönche. Kaum produziert man über den internen Bedarf hinaus. Nur im gelegentlichen Tausch mit Nachbarklöstern und Kirchen entwickeln sich die Anfänge eines

Handschriftenhandels, eines Handschriftenverlages.

b) Politische und kulturelle Wandlungen lassen seit dem Beginn des 14. Jhs. das Interesse für Literatur in weiteren Kreisen rege werden. Die Städte der rheinischen Tiefebene gewinnen an Bedeutung und Macht durch neue Handelsbeziehungen. Das zu Wohlstand und Ansehen kommende Bürgertum verlangt nach Erweiterung des geistigen Blickfeldes, fordert Unterweisung und tiefere Kenntnis vor allem in Sachen des Glaubens. Italienische Einflüsse kommen hinzu, durch deutsche Studenten von den Rechtsschulen der Lombardei übermittelt. Die Gelehrtenkreise sind zutiefst beteiligt an der Wiedererweckung des klassischen Altertums. Auch die gesamte kirchliche Überlieferung erscheint in anderem Licht. — Mit dem Nachprüfen der Dogmen und dem Studium der biblischen Quellen wächst der Bedarf an Handschriften. Die Geistlichen aber — bisher fast alleinige Wahrer wie Förderer der Bildung, steigern nicht ihren Fleiß. Das Sinken monchischer Kultur führt zur Verminderung der Schreibertätigkeit. Zwar läßt sich eine freie Genossenschaft wie die Brüder vom gemeinsamen Leben mit der Pflege einer weltlichen Gelehrsamkeit auch die Förderung des Handschriftenwesens angelegen sein, so daß man der Vereinigung, da die Schreibtätigkeit sie hervorhob aus dem Kreis der übrigen Kongregationen im Holländischen, den Namen der „Broeders van de penne“ gab und dankbar aus ihren Schreibstuben Gebet- und Lehrbücher entgegennahm. Keineswegs aber vermochten die Fraterherren — beschränkt in ihrer Wirksamkeit auf den Nordwesten Deutschlands — den erhöhten literarischen Bedarf zu decken, der in den Städten des Südens sich zu regen begann (Kapp, a. a. O. S. 17).

c) Städtische Schreiberstuben wollen hier leisten, was man von der Geistlichkeit vergebens erwartet. Das Handschriftenwesen verweltlicht. Bürger übernehmen Herstellung wie Vertrieb von Werken zum Studium und gottesdienstlichen Gebrauch. Das städtische Handschriften-

gewerbe schafft bald Prachtwerke, die den Erzeugnissen der Klöster an künstlerischer Vollendung nicht nachstehen. Zu Hagenau betreibt der Bürger Diebolt Lauber einen umfangreichen Handschriftenverlag. Auf eigene Kosten und nach eigener Wahl läßt er Bibeln und Lesebücher herstellen, um sie auf den Messen zu vertreiben. Umfang und Organisation dieses Unternehmens wird verdeutlicht durch Anzeigen, förmliche Verlagsverzeichnisse, die von Lauber überliefert sind.

a) A. Kirchhoff *Die Handschriftenhändler des MA.s* 2. A. 1853. Ders. *Weitere Beiträge zur Gesch. des Handschrw. im MA.* 1855. W. Wattenbach *Das Schriftwesen im MA.* 3. A. 1896. Poelchau *Das Bücherwesen im MA.* (Slg. gemeinverst. Vorträge hrsg. v. Virchow) 1881. — b) W. Andreas *Die Kulturbed. d. dt. Reichsstadt* . . . Dt. Vjschr. 6 (1928), S. 62 f. K. Löffler *Dt. Klosterbibliotheken* 2. A. 1922. Ders. *Schrift- und Buchwesen der Brüder vom gem. L.* ZfBr. XI/1, S. 288 f. — c) R. Kautzsch *Diebolt Lauber, ZblfBlw. XII* (1895), 51 f. K. Burger *Buchhändleranzeigen des 15. Jhs.* 1907.

§ 7. Druck. Dem Kreis der Unbemittelten mußten die einzeln hergestellten Erzeugnisse der Schreibkunst unerschwinglich bleiben. — Andere Möglichkeiten allerdings waren schon gegeben, die im Bürgertum sich regenden Bedürfnisse nach Bericht und moralischer Unterweisung wach zu erhalten. Einblattdrucke, mit Bildern geschmückt, zuweilen ergänzt durch einen handschriftlich beigefügten oder mit der Holzschnittechnik hergestellten Text, drangen auch in das Volk. — Die beständig wachsende Bewegung des Humanismus, das Überhandnehmen religiösen Interesses, forderte immer energischer Quellen und Texte für die Gelehrten, Volksschriften für das Bürgertum. In der Technik des Holzschnittes schien ein Weg gewiesen, der zur Befriedigung des literarischen Bedarfes zu einer neuen Methode der Buchervielfältigung führen konnte (siehe d. Art. *Einblattdrucke, Kunst und Literatur*).

b) Nicht als glücklich-zufällige Erfindung ist in solchem Zusammenhang Gutenbergs Tat zu werten, sondern als die Erfüllung eines allgemein empfundenen

Bedürfnisses, als etwas „Gesuchtes, Ersehntes, im Sinne der Popularisierung, im Sinne der unbeschränkten Möglichkeit des Lesens, des Lehrens und Lernens“ (Wakernagel). Das Auftauchen einer neuen Technik erscheint dem Rückschauenden geradezu als geistesgeschichtliche Notwendigkeit, logisch bedingt durch die Strömungen der Zeit. Alles Persönliche, Lokalgebundene verschwindet an Bedeutung gegenüber dem Wandel, den die neue Kunst im gesamten Kulturleben mit sich bringt. Keines der ersten Druckwerke kündigt Gutenbergs Name. Die Zeitgenossen, ganz erfüllt von der Entdeckung, vergaßen den, der sie gebracht hatte. Das Schicksal des Erfinders ist von mystischem Dunkel umgeben. Erst nachträglich entspann sich der Prioritätsstreit der Städte und Länder.

c) Die Schnelligkeit, mit der Gutenbergs Kunst sich über die Länder verbreitete, zeigt, daß der Boden überall empfänglich war. Die Typographie gewinnt rasch Anhänger, denn sie betritt die Bahnen einer jahrhundertalten Schreibkultur: In Type und Druck das Buch den Handschriften täuschend ähnlich zu gestalten, war Gutenbergs Wunsch wie der seiner Nachfolger gewesen. Die mit dem Schriftwesen in Verbindung stehenden Kreise fallen der neuen Kunst zu. Als Schreiber werden die Drucker noch lange bezeichnet — und allmählich erst vermag ein eigener Name für den Beruf sich einzubürgern. — Die Kirche selbst, humanistischen Studien ergeben, begrüßt die „divina ars imprimendi“. Bischöfe und Ordenshäuser legen Offizinen an und geben froh, mühseliger Arbeit entbunden zu sein den Druckherrn Aufträge zur Herstellung von Missalen, Brevieren, Chor- und Ritualbüchern für die Diözese. — Weitere Wirkung aber konnte die neue Technik nur üben, wenn eine Berufsgruppe sich fand, die das Buchwesen im großen betrieb, die Kapitalien beschaffte für die Deckung der Druckkosten, wie für den geschäftsmäßigen Vertrieb der fertigen Werke. Zwei Jahrhunderte mußten noch vergehen, ehe dieses Ziel wirklich erreicht war, ein Stand sich ge-

bildet hatte, der zwischen den Schaffenden und der aufnahmebereiten Schicht als Mittler wirkte, ohne von anderen Pflichten belastet zu sein. — Neben den Aufgaben technischer Natur fällt den alten Druckern zunächst auch die Verlagsarbeit zu und ihr Wirken gehört deshalb im weitesten Maße der Buchhandelsgeschichte an. Erst allmählich werden die handwerklichen Funktionen abgewälzt auf andere Stände. Hilfgewerbe entstehen und im Laufe der Zeit — um die Mitte des 18. Jhs. — hat ein ausgesprochener Verlegerberuf sich entwickelt.

a) W. Worringer *Die altdt. Buchillustr.* 1912. M. J. Friedländer *Der Holzschnitt* 1917. R. Muther *Dt. Buchillustr. der Gotik.* ... I/II 1884. P. Heitz *Einblattdrucke des 15. Jhs.* 1906. Einblattdrucke des 15. Jhs. Verz. Halle 1914. Slg. bblw. Arb. 35. 36. — b) A. von der Linde *Gutenberg 2 Bde.* 1878. G. Zedler *Von Coster zu Gutenberg* 1921. H. Meisner und J. Luther *Die Erf. der Buchdruckerkunst* 1900. Festschr. zum 500jähr. Geburtst. von Joh. G. hrsg. von O. Hartwig 1900. A. Köster *Gutenberg, Feste* 1900. — c) F. Falk *Die Druckkunst im Dienste der Kirche* 1879. K. Schottenloher *Die liturg. Druckdenkmäler in ihrer Blütezeit* 1901. K. Haebler *Die dt. Buchdrucker des 15. Jhs. im Auslande* 1924.

II. Humanismus.

Im Zeitalter des Humanismus zeigt sich das gesamte Buchgewerbe noch als Einheit. Man hat von einer Berufsuniversalität der alten Druckherrn gesprochen: Alle Kräfte, die das Buch gestalten, der äußeren Form wie dem Text nach, nehmen ihren Ausgang von den Offizinen und die Sammelpunkte des geistigen Lebens werden zugleich auch Zentren der Druckkunst. Die Städte der Rheinebene — von Basel über Frankfurt nach Köln, wie die mächtig durch Handel und Gewerbe erblühenden Gemeinwesen des Elsaß und Frankens: Straßburg, Nürnberg und Ulm, Augsburg und Bamberg sind Arbeitsstätten der humanistischen Kreise. Eng an sie gebunden erscheint der Buchdruck, der V.

§ 8. Verlag. Basel: a) Als Einfallstor der neuen Gedankenwelt überragt Basel, zentral gelegen, zwischen Deutschland, Frankreich und der Schweiz die

anderen Städte an Bedeutung. Die Konzile in der ersten Hälfte des 15. Jh. haben hier den Boden bereitet für die neuen Ideen. Druckunternehmen finden günstigen Boden vor, weil sowohl technisch wie ökonomisch hervorragende Bedingungen zusammentreffen mit einer geistig angeregten Atmosphäre. Die Stadt bildet den Ausgangspunkt des Rheinverkehrs. Eine leistungsfähige Papierindustrie hat sich hier bereits entwickeln können. Daneben aber ist die Vorbedingung aller verlegerischen Arbeit erfüllt: Ein Kapital steht zur Verfügung, das bedeutende Herstellungskosten zu decken vermag. Da Bücher vielbegehrte Artikel des Marktes sind, durchdringt kaufmännischer Unternehmungsgeist das Druckgewerbe. — Das rege geistige Schaffen Basels findet Mittelpunkt und Einheit nicht in der 1460 gegründeten Universität, sondern in den Offizinen eines Amerbach und Froben. Diese Druckherren, wie viele ihrer Zeitgenossen und Nachfolger, wissen das Verlangen nach den Werken der alten Dichter und Denker, nach den Quellen des römischen Rechts, das in Deutschland seinen Einzugs hält, zu befriedigen. Sie fühlen sich verwoben in das mächtige Vorwärtsschreiten auf geistigem Gebiet. In engster Arbeitsgemeinschaft verbinden sie sich den Größten der Zeit: Heynlin vom Stein, der als Prior der Sorbonne mit Wilhelm Fichet 1467 der Buchdruckerkunst Eingang in Paris verschafft, kommt nach Basel. Sein Schüler Johann Amerbach weiß ihn als Helfer und Berater für die Offizin zu gewinnen. Auch Sebastian Brant läßt sich, in erster Linie bewogen durch die berühmten Druckereien, lange Zeit in Basel nieder. Er verhilft manchem Werke zum Leben, schafft grundlegende Revisionen und wird in zahllosen Widmungen als Berater der Drucker gefeiert. Freundschaftlich bleibt Brant dem Johannes Amerbach noch in Straßburg verbunden. — Erasmus verbringt Jahre im Haus seines Druckers und Verlegers Johannes Froben, der selbst Gelehrter, einen Kreis um sich sammelt, dessen Bestehen und Wirken „dieses Jahrzehnt der Basler

Geistesgeschichte zu einem denkwürdigen gemacht hat“ (Wackernagel).

b) Die Humanisten, um Erasmus geschart, finden Betätigung im „Haus zum Sessel“ als Kastigatoren. Da der Druck einen Fehler des Konzepts in ganze Auflagen hineintragen kann, die humanistischen Studien sich aber auf eine möglichst getreue Überlieferung der Quellen stützen wollen, wird der textlichen Revision von seiten der Drucker besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Nicht nur mit Stolz erfüllt die Angehörigen des Buchgewerbes „die Herrlichkeit ihrer mächtig wirkenden Werke“. Sie sind durchdrungen auch von den Pflichten, die ihr Amt ihnen auferlegt und eifrig bemüht, Untadliges zu liefern. Die großen Verlagshäuser scheuen keine Kosten, keinen Zeitaufwand und schicken ihre Helfer auf Reisen, damit die alten Handschriften der Arbeit zugrunde gelegt werden können. Koberger in Nürnberg bemüht sich Jahre hindurch um Gewinnung der besten Texte für seine Ausgabe des Hieronymus. Er bittet den Rat von Nürnberg um Unterstützung bei dieser Aufgabe — und der Magistrat läßt manches Empfehlungsschreiben für den berühmten Drucker ausgehen. Ist der V. so auf die Hilfe seiner wissenschaftlichen Mitarbeiter angewiesen, so finden andererseits die Gelehrten Refugium und Unterhalt in den Offizinen. Hier verbringen sie Jahre, gleichsam als Glieder der Druckerfamilie. Die Humanisten fühlen sich derart durchdrungen von ihrer kulturellen Mission, daß sie ein Honorar nicht beanspruchen (siehe *Honorar*). Es ist Dienst an den Großen der Vergangenheit, den sie freudig leisten. Durch Geld für diese Arbeit sich entschädigen zu lassen, gilt als unehrenhaft. Die Humanisten sehen sich in ungeahnter Weise belohnt und bereichert durch die Arbeit der Offizinen, die „ihnen täglich gleichsam ganze Bibliotheken, ganze Welten von Büchern in jeder Gattung der Sprachen und Literaturen spenden“ (Erasmus).

c) Auch in der äußeren Buchform erstrebt man zur Zeit des Humanismus wie in der Revision des Textes vollendete Leistung. Die Typographie steht auf

einer Höhe, die kaum wieder erreicht worden ist. Schrift und Satzbild zeigen gleiche künstlerische Vollendung. Die Ehrfurcht und Achtung vor dem Buch als einem Bannerträger der Kultur sucht man nach außenhin zu erweisen durch eine Ausstattungsform, die dem kostbaren Inhalt angemessen ist. Auch an dieser Buchgestaltung ist der Drucker persönlich beteiligt — bis ins einzelne wägt man Gehalt und Form gegeneinander ab. Die besten Kräfte der Illustrationskunst werden von den Druckern gewonnen, von den Humanisten in die Ideenkreise der Zeit eingeführt und angeregt zu neuen Werken. In Basel arbeitet Hans Holbein für alle größeren Offizinen. — Der Ehrgeiz gerade der Basler Verleger geht dahin, es dem Aldus Manutius zu Venedig gleichzutun, dem unbestritten größten Drucker des Zeitalters. Erasmus, Reuchlin und viele andere standen mit ihm in lebhaftem Verkehr. Die Ausgaben des Aldus, meist in handlichem Oktavformat verbreitet, waren unerreicht an Klarheit des Drucks und Feingliedrigkeit der Typen. — Zu gemeinsamer Arbeit verbinden sich wie die Autoren mit den Verlegern, auch die großen Drucker untereinander. Die Herstellungskosten für die monumentalen Editionen sind ganz bedeutend. Um das erforderliche Kapital zu versorgen und gemeinsam den Vertrieb zu übernehmen, bilden sich Sozietäten. Die Vergesellschaftung ist im Buchgewerbe dieser Zeit allgemein. Schon Gutenberg hatte das Vorbild gegeben.

a) R. Wackernagel *Geschichte der Stadt Basel* II/2 u. III (1916—1924). Lehmann *Konstanz und Basel als Buchmärkte*, Ztschr. d. dt. Ver. f. Buchwesen 1921. K. Geering *Handel und Industrie der Stadt Basel* 1886. — b) J. Stockmeyer u. B. Reber *Beiträge zur Basler Buchdruckergesch.* 1840. Chr. W. Heckethon *The Printers of Basel in the XVth and XVIth Century* 1897. D. A. Fechter *Beitr. zur ältesten Buchdruckerkunst in Basel* (Basler J. Tb. 1863). — c) H. A. Schmidt *Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger*, Jb. der pr. Kunstsgn. XX (1899), 232 f. W. Weisbach *Der Meister der Bergmannschen Offizin*. Diss. Straßb. 1896. A. F. Johnson *Frühe Basler Buchdruckerkunst* 1927. P. Heitz u. Bernoulli *Basler Bücher-*

marken 1895. J. Schück *Aldus Manutius und seine Zeitgen.* 1862.

§ 9. Elsaß. Keineswegs ist das harmonische Zusammenwirken von Druckern, Editoren und Künstlern auf Basel beschränkt. Es kehrt wenig abgewandelt überall wieder, wo der Humanismus seinen Einzug hält, so besonders im Elsaß. — Wie der Wandertrieb Kennzeichen des humanistischen Gelehrten ist, so scheint typisch für die Drucker der Zeit ein unstetes Suchen und Umherziehen. Der Mangel an Bodenständigkeit erschwert es, das Wirken und Streben der einzelnen Offizinen zu charakterisieren. Nur einige größere Drucker treten als fest umrissene Persönlichkeiten zutage: Thomas Anshelm, Reuchlins Freund, wird zu Hagenau erst seßhaft nach erfolgreicher Tübinger Tätigkeit. Völlig gleichgeachtet bewegt auch er sich unter den Humanisten — weiß sie durch Geschenke an sich zu fesseln und ist immer bemüht, hervorragende Ausgaben zu bringen. Melanchthon hat längere Zeit bei Anselm als Korrektor Dienste getan und manches Werk der Offizin mit einem Vorwort versehen. Freundschaftlich unterstützte der Drucker Reuchlins Kreis, auch wenn der pekuniäre Erfolg der Unternehmen zweifelhaft schien. Man sprach von einer „Academia Anshelmiana“, der freien Verbindung des Verlegers mit seinen Autoren nach dem Vorbild der aldinischen Akademie zu Venedig. Bei Heinrich Graun in Hagenau, „der deutschen Nation fürnehmsten Buchführer“, besorgte der Korrektor Wolfgang Angst — wahrscheinlich ohne Wissen des Druckherrn — die Herstellung der ‘epistolae obscurorum virorum’.

Auch in anderen Sammelpunkten des elsässischen Humanismus, in Colmar und Straßburg, betätigten sich zahlreiche Drucker. Auch in dieser Stadt erscheint die weite so vieles umfassende Produktion undenkbar ohne den Buchhandel. Unter den Druckern, die hier wie überall gleichzeitig sich dem Vertriebe widmen, ragt neben Johann Mentel, dem Verleger der ersten deutschen Bibel, Johann Grüninger hervor, der Drucker von Schriften

Murners, Sebastian Brants und des Geiler von Kaisersberg. Dem Hartmann von Olpe, einem gelehrten, auch als Drucker tätigen Humanisten, hatte Brant den Verlag des 'Narrenschiffes' anvertraut.

R. Wackernagel *Gesch. des Elsasses* 1919. R. Stammeler a. a. O. L. Korth *Thomas Anshelm von Baden-Baden* 1904. K. Steiff *Der erste Buchdruck in Tübingen* 1881. Ders. *Beiträge zur ältesten Buchdruckergesch.*, ZblfBlw. III (1886) 299 f. Ders. Joh. Setzer Ebd. IX (1892), 297 f. K. Schottenloher *Joh. Reuchlin und das humanist. Buchw.* Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins N. F. XXXVI (1921), 249 f. G. Bauch, *Die Urdrucke der epistolae obscurorum virorum*, ZblfBlw. XV S. 207 f. A. Börner *Die fünf Frühdrucke der Epistolae obscurorum virorum*. Festschr. f. Schwenke 1913. C. Schmidt *Zur Gesch. der ältesten Bibliotheken u. der ersten Buchdr. zu Straßburg* 1882. *Zur Gesch. des Straßburger Buchdrucks u. Buchhandels*, Arch. V (1880). Ders. *Répertoire Bibliographique Strassbourgeois* 9 voles 1893—1910. Kristeller *Die Straßb. Bücherillustr. im 15. Jh.* Diss. Leipzig 1888. P. Heitz u. Barack *Elsässische Druckermarken* 1890.

§ 10. H a n d e l. a) Neben dem Verlag nimmt auch der Handel einen Aufschwung. Die Drucker sind genötigt, für ihre Werke Absatzmöglichkeiten zu schaffen, um die nicht unbedeutenden Herstellungskapitalien wiederzugewinnen. Die Eigenart des Büchermarktes bringt für den internen Verkehr, den Handel der Drucker untereinander, Beziehungen einzigartiger Größe und Weite mit sich. — Wie der Buchverlag, so trägt auch der Handel mit Büchern zur Zeit des Humanismus internationalen Charakter. Die lateinische Literatur ist nicht an die Grenzen der Länder und Sprachen gebunden, sondern Objekt des Weltmarktes. In Basel, Lyon, in Paris, selbst in Ungarn und den Ländern des Nordens wird die humanistische Literatur gehandelt. Solche Beziehungen lassen besonders das Haus der Koberger in Nürnberg zu überragender Bedeutung kommen. Der Absatz ist international organisiert. In den Zentren des geistigen Lebens unterhalten die Koberger Filialen und von dort aus wird ein auf persönlicher Tatkraft beruhender Eigenhandel betrieben. Diener des Hauses bereisen die Gegend, um die mit unend-

licher Mühe hergestellten Werke bekanntzumachen und den Kundenkreis planmäßig zu erweitern. Diese Organisation ermöglicht und trägt andererseits einen Druckereibetrieb von beträchtlichem Ausmaß. Es wird berichtet, die Koberger Offizin habe nicht weniger als 24 Pressen zur Verfügung gehabt und hundert Arbeiter beschäftigt. Sicher ist, daß der Nürnberger Betrieb nicht völlig den Bedarf des Hauses zu decken vermochte. Später hat man Aufträge an Drucker anderer Städte vergeben — zugleich wohl auch in der Absicht, die Arbeit auf den Vertrieb zu konzentrieren. Es entstehen hier die Anfänge eines reinen V., der dem Boden des Handwerklichen entwachsend, sich allein in den Dienst der Verlagsarbeit stellt.

b) Nur für die großen Verlagshäuser konnte ein Wanderverkehr sich als rentabel erweisen. Bei den Beförderungsschwierigkeiten beanspruchte der Einzelhandel große Summen. Durch eine Zentralisierung war es möglich, die Distanzen zu überbrücken. Den Zeiten des Wanderverkehrs folgt die Epoche des Meßhandels.

Inmitten der Rheinebene gelegen, zwischen den Sitzen der humanistischen Kreise wird Frankfurt Mittelpunkt des buchhändlerischen Verkehrs für alle Länder. Die Verleger und Händler lassen es sich nicht nehmen, trotz mühsamer Reise hier zu erscheinen. Ihren Werken sichern sie durch Verhandlungen mit den Druckern des Auslandes internationalen Absatz — und so ist die Frankfurter Messe entscheidend für den Erfolg des Geschäfts, doppelt wichtig, weil bei der mangelnden Entwicklung des Verkehrsnetzes durch sie ein Zusammenhalt der Berufsglieder geschaffen wird. Nach Frankfurt ziehen die Druckerverleger mit ihren Neupublikationen und sie kehren heim mit denen der fremden Berufsgenossen. Der internationale Charakter des Marktes kommt zum Ausdruck auch in der Methode des Handels: Ergänzend neben die Geschäfte mit Barzahlung tritt das Changieren, das Tauschen von Bogen gegen Bogen. Hierdurch wird das

Risiko des einzelnen Verlegers wesentlich vermindert, ein gewisser Absatz garantiert. Der Tauschhandel zwingt den Verleger aber auch, sich für eingetauschte Werke fremden Verleges einzusetzen. Verlag und Sortiment werden in einer Hand vereinigt. An Stelle des druckenden Verlegers der Inkunabelzeit tritt der Verlegersortimeter. Erst das dritte Stadium der Berufsgeschichte bringt volle Arbeitsteilung (siehe § 18).

c) Die Frankfurter Messe wird nicht nur von Angehörigen des Buchhandels besucht. Sie ist ein Sammelpunkt auch des kulturellen Lebens. Viele Gelehrte finden sich hier ein, um mit den Verlegern über zukünftige Projekte zu beraten, neue Verbindungen anzuknüpfen. Bibliotheken schicken zum Einkauf der Bücher ihre Verwalter. In Begleitung humanistischer Berater finden sich die Verleger hier oftmals ein. Melanchthon erscheint in Frankfurt mit seinem Brotherrn, dem Drucker Anshelm. Die Autoren nehmen Gelegenheit, den Absatz ihrer Werke zu betreiben, denn im ganzen Jahr sind die Aussichten des Verkaufs nicht so hervorragende wie in den Handelstagen. Pfefferkorn, Reuchlins Gegner, besucht die Frankfurter Messe mit der ganzen Auflage seines 'Handspiegels'. Er vertreibt persönlich die Schmähschrift an Buchhandel und Publikum. Aus einer späteren Zeit berichtet Henricus Stephanus, der gelehrte Pariser Drucker, man höre in den Läden der Buchhändler so ernsthaft philosophieren wie „früher Sokrates und Platon inmitten der Akademie“. — Das gesamte Buchwesen erscheint so in seiner Arbeit dem Rhythmus der Zusammenkünfte eingefügt. Zur Messe werden die Werke fertiggestellt. In den Verlegerbriefen kehren Mahnungen an die Autoren immer wieder, rechtzeitig das Manuskript zu liefern. Nicht minder drängen die Herausgeber, daß ihre Ausgaben vor der Zusammenkunft in Frankfurt erscheinen und mit zur Messe geführt werden können. Ist dieser Zeitpunkt versäumt, so hält es schwer, einem Werk allgemeine Verbreitung zu schaffen. Der Verkehr zwischen den Messen bildet sich nur lang-

sam heraus. Erst im Zeitalter der Reformation wird ein Stand notwendig, der ohne an einen bestimmten Ort gebunden zu sein, den Einzelvertrieb sich zur Aufgabe macht. — Das Publikum aber erhält Kunde von den Neuerscheinungen seit der Mitte des 16. Jhs. durch die Meßkataloge, die anfänglich Privatunternehmen eines rührigen Händlers im Laufe der Zeit zu amtlichen Organen werden. Damit ist die Herausbildung einer zuverlässigen Bibliographie angebahnt — in Deutschland früher als in den übrigen Ländern. Das Erscheinen des Meßkataloges bedeutet noch bis zum 18. Jh. ein Ereignis für alle literarisch Interessierten.

Die Organisation des Buchhandels zeigt sich im Zeitalter des Humanismus bedingt und gestaltet durch den Markt der lateinischen Bücher. Handel wie Verlagsarbeit sind auf eine internationale Foliantenliteratur eingestellt. Die deutsche Buchproduktion tritt demgegenüber weit zurück. Allerdings waren seit den achtziger Jahren des 15. Jhs. deutsche Bibeln, Kalender, Popularisierungen fremden, meist höfischen Kulturgutes erschienen. Durch Holzschnitt-Illustrationen hatten die volkstümlichen Werke ihre Wirkung vertieft und ausgedehnt auch auf den Kreis der Ungebildeten. „Von den großen Verlegern aber wurde dieser Richtung im allgemeinen eine Unterstützung versagt. Weder die Koberger noch Froben kommen als Förderer der deutschen Produktion in Betracht. Diese Häuser publizieren „tüchtige, inhaltsreiche Bände“ — lehnen es aber ab, mit deutscher Kleinliteratur sich zu beschäftigen. (Froben hat in einer Arbeitszeit von 36 Jahren nie ein deutsches Buch gedruckt.) Die weniger bedeutenden Offizinen brachten dem Volke, was es bedurfte, stellten Kolporture in ihren Dienst, die auf Messen und Märkten — gleichsam das Erbe der Bänkelsänger antretend — „Gemäht und Flugschriften“, Wunder- und Kometenblätter, Arzneibücher, Laienspiegel und ähnlich fantastische Hefte vertrieben.

a) G. Hase *Die Koberger* 2. A. 1885. *Briefbuch der Koberger zw Nürnberg* hrsg. von O. Hase. Ders. *Zum Wanderlagerver-*

kehr *Anthoni Kobergers*, ZblfBlw. II (1885). — b) E. Frommann *Aufsätze zur Gesch. des Buchhandels im 16. Jh.* I 1876. — c) *Codex Nundinarius. Germaniae literariae bisecularis* Mit Einl. von G. Schwetschke 1850. *Codex continuatus* 1877. G. W. Panzer *Annalen der älteren dt. Literatur* . . . Nürnberg 1788. E. Weller *Repertorium typographicum. Die dt. Literatur im ersten Viertel des 16. Jhs.* 1864—1885.

III. Reformation und Gegenreformation.

Das Auftreten Luthers bringt, wie man immer wieder betont hat, für die deutsche Literatur nicht eigentlich eine neue Epoche mit sich. Die religiös-theologischen Interessen dominieren und lassen eine jenseits von Zweck und Tendenz gestaltete Dichtung sich nicht entfalten (siehe *Reformationsliteratur*). Trotzdem sind die Folgen der Reformation für Sprache und Schrifttum ungeheuer. Auch die Geschichte des Buchhandels, eng verwoben mit denen der Literatur, stehen während einer Zeitspanne von nahezu drei Jahrhunderten unter dem Einfluß der Bewegung.

§ 11. Verlag. a) Der Glaubenskampf, in einer unübersehbaren Zahl von Streitschriften zutage tretend (siehe *Flugschrift, Reformationslit.*), stellt den V. vor gänzlich neue Aufgaben, wandelt sein Verhältnis zu Autor und Publikum. Die Zunahme der Produktion läßt im Verlegerberuf jene hohe Verantwortlichkeit gegenüber Gehalt und Form des Buches verschwinden. Nicht harmonische Arbeitsverbundenheit zwischen Druckern und Editoren charakterisiert buchhandelsgeschichtlich die Reformationsepoche wie das Zeitalter des Humanismus. In diesem Kreis lockern sich die Bindungen. Dagegen entwickelt sich mächtig die Vertriebsorganisation. Die Beziehungen der Verleger zum Publikum gestalten sich vielfältiger (siehe § 13). — Bedingt waren diese Wandlungen durch das Entstehen eines neuen Leserkreises, durch Veränderungen, die sich in der geistigen Struktur des Bürgertums vollzogen hatten. Der Kampf gegen Rom und die Institutionen der päpstlichen Kirche zieht das gesamte Volk in seinen Bann. Luthers Schriften

werden empfunden als Ausdruck einer unbewußt schon lange gefühlten Überzeugung, und das Bürgertum ist unersättlich, die neue Lehre in Kampf- und Flugschrift sich immer wieder verkünden zu lassen. War die Foliantenliteratur auf einen kleinen Kreis Gelehrter beschränkt geblieben, so entsteht nun eine Tagespublizistik, die für die Gesamtheit bestimmt ist. Die monumentalen Bände bleiben nicht dominierend. An ihre Stelle treten Hefte von geringem Umfang. Das Folioformat weicht dem Quart. Broschüren und Flugschriften dringen in fernste Gegenden.

b) Der V. hat der veränderten Lage sich anzupassen. Er tritt in den Dienst der aktuellen Probleme, während er in der Zeit des Humanismus gerade als Bewahrer überkommenen Kulturgutes sich hervortat. Das Interesse an den Werken der Klassiker schwindet außerordentlich schnell. Der Abfall Deutschlands von Rom führt zugleich zum Bruch mit der lateinischen Sprache. Dadurch ist bedingt eine Intensivierung des deutschen Buchmarktes (was nicht verwechselt werden darf mit einem Aufstieg der deutschen Literatur). Den zirka 60 deutschen Neuerscheinungen von 1505 stehen 150 deutsche Schriften im Jahre 1515 gegenüber und nach einem Dezenium ist die Originalproduktion wieder um das Sechsfache gestiegen. Die Druckereien vermögen nur ungenügend den literarischen Bedarf des in seiner Gesamtheit mächtig erregten Volkes zu befriedigen. Eine Schnellarbeit setzt in den Offizinen ein. Die Zahl der Flugschriften steigt auf eine für die Zeit phantastische Höhe. Das Verlagswesen ist auf Aktualität gestellt. Schriften, die im Zusammenhang mit den Gegenwartsproblemen stehen, werden nachgedruckt, ohne Rücksicht auf Autor und Originalverleger. Die meisten Drucker vervielfältigen, was ihnen Gewinn verheißt: Der Nachdruck tritt während der Reformationsepoche in unerhörtem Maß auf, um von nun an dem Buchhandel immer neue Konflikte zu bereiten (siehe § 15). Zur Zeit des Humanismus war der Mißbrauch gebannt worden durch gegen-

seitig geltende Vereinbarungen der Drucker. Bei der nun einsetzenden Produktionsrast ist daran nicht mehr zu denken. — Das rentabelste Verlagsobjekt aber ist für die gesamte deutsche Welt Luthers Bibelübersetzung (siehe *Bibelübersetzung*). In allen Kreisen, so berichten die Zeitgenossen, werde das Neue Testament gelesen und wiederholte Lektüre habe es dem Bewußtsein so eingesenkt, daß viele es auswendig könnten. Von der Bibelübersetzung des Reformators erscheinen binnen zwei Jahren 66 Nachdrucke, und die Thesenschrift: Ein 'Sermon von Ablass und Gnade' wird von nicht weniger als 22 Offizinen gedruckt. — Verletzte der Nachdruck auch das Rechtsempfinden weiter Kreise, so war er doch bei der mangelnden Entwicklung des Verkehrsnetzes wichtig für die Ausbreitung der lutherischen Lehre: Er gab überaus rasch dem neuigkeitshungrigen Publikum Kunde von den Phasen des Kampfes. Für die Geschichte der Sprache sind die Nachdrucke insofern von Interesse, als in ihnen sich das Bemühen kundtut, über die Grenzen der dialektischen Gebundenheit hinaus ein Gemeindeutsch zu schaffen, das in allen Provinzen verständlich erscheint (siehe *Neuhochdeutsche Literatur, Literatursprache*). —

Bei der Produktionszunahme ist es unmöglich, der Buchgestaltung noch Aufmerksamkeit zu widmen. Das künstlerisch geformte Buch, wie es im 15. Jh. den Markt beherrschte, tritt in den Hintergrund. Es setzt eine nüchterne, handwerksmäßige Buchherstellung ein. Massenerzeugnisse, denen nur eine kurze Lebensdauer beschieden ist, überschwemen den Markt. Der Druck ist flüchtig. Besonders die Nachdrucker arbeiten völlig gewissenlos. Sie sind nur darauf bedacht, Aktuelles zu bringen und nehmen nicht Rücksicht auf Schrift und Textgestaltung.

- a) F. Kluge *Von Luther bis Lessing* 5. A. 1918. P. Merker *Reformation und Literatur* 1918. J. Luther *Die Reformationsbibliographie und die Gesch. der dt. Sprache* 1898. H. Fehr *Massenkunst im 16. Jh.* Berl. 1924 = *Denkmale der Volkskunst*. K. Schottenloher *Flugblatt und*

Zeitung 1922. W. Stammler a. a. O. S. 277 f. — b) A. Götze *Die hochdt. Drucker der Reformationszeit* 1905. J. Luther *Die Schnellarbeit der Wittenberger Drucker*, ZblfBlw. XXXI (1914). Ders. *Aus der Druckerpraxis der Reformationszeit*, ZblfBlw. XXVII (1910), S. 237 f. O. Clemen *Buchdruck u. Buchhandel u. die Lutherische Reformation*. Halle o. J. K. Schottenloher *Buchdrucker und Buchführer im Dienste der Reformation*. RE. der prot. Theologie. Erg. Bd. XXXIII, S. 271 f.

§ 12. L u t h e r. Was die Druckkunst, der V. für die Ausbreitung der protestantischen Lehre bedeute, hat Luther selbst erkannt. Empört aber ist der Reformator über die liederliche Arbeit der Offizinen, die seine Werke „so schändlich zugericht“ und beinahe unkenntlich gemacht haben. Gegen Drucker und Nachdrucker hat Luther manchen Streit auszufechten gehabt und seine Verbindungen waren nicht von langer Dauer: Unzufriedenheit mit Johann Grunenberg, dem Drucker der 'Deutschen Postille' veranlaßte Luther in Gemeinschaft mit den Wittenberger Universitätsprofessoren beim Kurfürsten um Schaffung einer leistungsfähigen Offizin zu bitten. Melchior Lotter, in Leipzig mit der Herstellung kleiner lutherischer Schriften beschäftigt, eröffnete in Wittenberg eine Filiale unter der Leitung seiner Söhne. Die Lottersche Offizin verlor nach wenigen Jahren an Bedeutung, da der Fürst ihrem Inhaber die Gnade entzog. An Lotters Stelle trat Hans Lufft mit seiner Werkstatt. Hatte Lotter die Erstausgabe des Neuen Testaments gebracht, so besorgte Hans Lufft die erste deutsche Gesamtbibel in der Lutherübersetzung. Er allerdings war weniger Verleger als Drucker im Dienste jener Verlagsgesellschaft, die unter der Leitung des Goldschmieds Döring und des Lucas Cranach arbeitete.

An Honorare für schriftstellerische Arbeiten konnte gerade in dieser bewegten Zeit nicht gedacht werden (siehe *Honorar*). Luther selbst erhielt — soweit bekannt — nur einige Freixemplare für seine Bücher und Flugschriften. (Er legte auch keinen Wert auf Bezahlung von seiten der Verleger, denn er empfand seine Werke nicht als eigenes Verdienst,

sondern als Geschenk der Vorsehung.) Luthers Mitkämpfer und Gegner werden ebenfalls kaum Honorar erhalten haben. Die Reformationsschriften wurden als Allgemeingut betrachtet und die Zahl der Nachdrucke überwog bedeutend die der Originale.

W. Mejer *Der Buchdrucker Hans Luftt zu Wittenberg*. 2. A. 1922. F. Wustmann *Luthers Bibeldrucker*, Grenzboten XXXVII (1878), 281 f. J. Joachim *Die Drucker Johannes Grunenberg u. Gg. Rhau in Wittenberg*, ZblfBlw. 21 (1904), S. 433 f.

§ 13. Handel. Das Zeitalter des Humanismus war buchhandelsgeschichtlich charakterisiert durch jenes enge Verbundensein von Autor und Verleger, durch eine hochkultivierte Verlagsarbeit (siehe § 8). Demgegenüber tritt dominierend in der folgenden Epoche der Handel hervor.

a) In der Reformationszeit gilt die erste Sorge der Verleger und Drucker dem Absatz. Das Bemühen zeigt sich, rasch den Bedarf an Flug- und Kampfschriften zu befriedigen. Der Absatzkreis wird über ganz Deutschland erweitert. Jetzt erst kommt ein verzweigtes buchhändlerisches Verkehrsnetz zur Ausbildung und der V. wird mit einbezogen in den Nexus, den Organismus der Wirtschaft. Der Wanderverkehr, den man einst über die Grenzen Deutschlands hinaus unterhielt, erweist sich nicht mehr als rentabel. Er weicht einem volkstümlichen Kleinvertrieb. Verschiedenste Klassen, Schüler, Frauen und selbst Angehörige des Kaufmannsstandes widmen sich jetzt dem gewinnverheißenden Geschäft des Buchverkaufs. Hausierende Buchführer ziehen von Ort zu Ort und halten — die Gebräuche der Handschriftenhändler wieder belebend — auch mitten auf der Landstraße ihre vielbegehrte Ware feil. Die Flugschriften wandern in fernste Gegenden. Neben Luthers Bibelübersetzung werden die Schriften des Hans Sachs bald Gemeingut. Sie dringen in alle Klassen der Bevölkerung. — Die Reformation zeigt den V. zum erstenmal im Dienst der deutschen Literatur. — Wittenberg, Sitz der reformatorischen Bewegung, tritt auch als Verlags- und Druckort in den Vordergrund. Die Ange-

hörigen des Buchgewerbes, die geschlossen beinahe sich zu Luther bekennen, finden hier wie in anderen norddeutschen Städten ein weites Wirkungsfeld. Neben Wittenberg steigt Leipzig langsam als Buchmarkt empor, ohne sich vorläufig — gehemmt noch in einer freien Entwicklung durch die reformationsfeindliche Regierung Herzog Georgs des Bärtigen — mit Frankfurt messen zu können. — Die großen Verlagshäuser im Süden Deutschlands verschließen sich den Forderungen der neuen Zeit. Ihr Lager, angefüllt mit Foliantenliteratur, veraltet in kürzester Frist. Die Koberger verlieren vollständig ihren Einfluß und auch die Drucker der Schweiz und der Rheinebene können, obgleich sie eifrig nachdrucken, mit den Unternehmen von Wittenberg, Halle, Leipzig und Jena sich nicht messen. Schriften des Erasmus, die bereits in zehn und mehr Auflagen verbreitet waren, haben jetzt kaum noch Absatz. Mit einiger Verbitterung müssen die Humanisten den Beginn einer neuen Zeit konstatieren. Fast ausschließlich arbeiten die Pressen für den Protestantismus. Die Klagen der altgläubig gebliebenen Gebiete sind allgemein, es finde sich kaum ein Verleger für Un- oder Antilutherisches. Ein päpstlicher Sendbrief vom Jahre 1523 spricht die Meinung aus, daß „die verkerten Buchtrucker als zu glauben ist, mit Geld durch die Lutherischen verrückt seind.“

G. Buchwald *Das Buchgewerbe als Vorber. für den geistl. Stand*, Arch. XIX (1897), S. 314. J. Luther *Der Wittenberger Buchdruck in seinem Übergang zur Reformationspresse*, Lutherstudien. Weimar 1917, S. 261 f. Ders. *Drucker u. Verlegernöte z. Z. des Schmalkaldischen Krieges*, Aufs. f. Milkau 1921. A. Kirchhoff *Die Entw. des Buchhandels in Leipzig* 1885. Ders. *Die Leipziger Buchermesse von 1550—1650*, Arch. XI (1888), 183 f. C. B. Lorck *Die Druckkunst und der Buchhandel in Leipzig* 1879. O. v. Hase *Die Entwicklung des Buchdruckgewerbes in Leipzig* 1887. R. Buchwald *Über einige Verleger ... des Hans Sachs*, ZfBfr. N. F. Jg. II (1910—1911), S. 233 f. K. Schottenloher *Hans Sachs und Hieronymus Holtzel* (Beitr. zur Bibliotheks. u. Buchw. f. Schwenke) 1913, S. 235 f.

§ 14. Niedergang Frankfurts.

a) Mit der Reformation wandelt sich

grundlegend die Richtung der Verlagsarbeit. Bis in das 16. Jh. hinein beherrschte das lateinische Buch den Markt. Im Bereich der wissenschaftlichen Literatur bleibt diese Vormacht bestehen. Daneben aber entwickelt sich ein deutsches Schrifttum und das deutsche Buch vermag Einfluß zu gewinnen auf Produktion und Handel. Die Aufwärtsbewegung ist zunächst bis zum Dreißigjährigen Kriege verfolgbare.

Durch den Rückgang des lateinischen Anteils war vor allem Frankfurt in seiner Stellung bedroht. Deutschland produziert nicht mehr in dem Maße wie vormals eine wissenschaftliche Weltliteratur und das Absatzgebiet beschränkt sich auf die deutschsprechenden Länder. Die Händler Frankreichs, Italiens und Hollands finden weniger Tauschartikel vor und so vermindert sich die Besucherzahl der Frankfurter Messen, die Bedeutung der Zusammenkünfte internationalen Gepräges. Leipzig, dessen fortschreitende Entwicklung durch die Reformation angebahnt war, tritt als Büchermarkt des Nordens hervor — nicht Handelsplatz der lateinisch-fremdsprachlichen Literatur, sondern Sitz des deutschen Buchhandels. — Ein zweites, wiewohl äußeres Moment kam hinzu, das Frankfurt in seinem Ansehen schadete und mithalf, die Stadt ihrer Vormachtstellung als Büchermarkt zu berauben.

b) Im Zeitalter der Gegenreformation beginnt der Staat Einfluß zu gewinnen auf die Geschicke des V. Der Katholizismus, der die gefährliche, unbezwingbare Macht der Presse hätte spüren müssen, beschränkt durch Bedrückung und Fessel den V. in seiner Wirksamkeit. Die protestantischen Städte zwar nehmen es mit den Zensurverordnungen nicht allzu ernst. Mehr um den Schein des Gehorsams zu erwecken, machen sie von ihrem Aufsichtsrecht Gebrauch, und auch in den katholischen Städten des Reiches scheint eine strikte Durchführung der Zensur, die in gleicher Weise den Drucker, den Verleger wie den Leser bedroht, nicht möglich. Zu Frankfurt aber, dem Mittelpunkt des Büchermarktes, konnte das Streben zur

Fesselung der Presse sich leichter auswirken. Hier war der entscheidende Schlag gegen die protestantische Literatur, d. h. gegen das deutsche Schrifttum, wie es der Norden produzierte, am ehesten zu führen (vgl. *Zensur*). — Frankfurt allerdings war Reichsstadt und damit theoretisch dem Einfluß territorialer Machthaber entzogen. Der städtische Rat aber zeigte doch nicht Energie genug in seinem Auftreten gegen die Kurfürsten und Bischöfe von Mainz, die ein Aufsichtsrecht über den Buchhandel sich bereits vor der Reformation angeeignet hatten. Im 16. Jh. geriet so der Buchmarkt ohne weiteres unter die Herrschaft der Jesuiten. Der Wiener Hof konnte, nachdem der Magistrat Frankfurts überbedenklich eine Beaufsichtigung des Buchhandels abgelehnt hatte, im Jahre 1569 die „kaiserliche Bücherkommission“ einsetzen. Neben der Überwachung des Verkaufs, der Konfiszierung ketzerischer Schriften hatte die Behörde für Abgabe der Freixemplare zu sorgen, und sie benutzte alle diese Befugnisse, um dem V. neue, unerträgliche Lasten aufzubürden. Wenn die Verleger Süddeutschlands sich den Anordnungen der Kommission fügten, so traten die norddeutschen Handlungen frühzeitig in Opposition. Vorwiegend die Protestanten, Verleger aus Leipzig und Wittenberg, zeigten sich ganz „trutzig und widerspänstig“. Sie kämpften gegen eine Behörde, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr, durch willkürliches, ungerechtes Vorgehen, den Zug des Buchhandels nach dem Norden förderte und zur Notwendigkeit machte.

c) Im Laufe des 17. Jhs. hat sich diese Neuorientierung vollzogen. Eingeleitet wird sie durch die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Niedergang von Kultur und Wirtschaft stürzt den V. wie kaum einen Handelszweig sonst in große Bedrängnis. Die Produktion vermindert sich mit katastrophaler Schnelligkeit. Im Jahre 1635 zeigt die Zahl der Erscheinungen nur den sechsten Teil der 1613 publizierten Werke. (Den zirka 1800 Schriften vom Jahre 1613 stehen 1635 nur 307 Publikationen gegenüber.)

Die Buchausstattung wird immer dürftiger, „immer schlechter und brauner das Papier — immer liederlicher der Satz“. In keiner Weise ist das deutsche Buch mehr konkurrenzfähig gegen die ausländische Produktion. Besonders Hollands Macht wächst auf dem Buchmarkt durch die rege Tätigkeit der Elzevier und Plantin. Der Buchhandel in Frankfurt, der „vor dem Kriege sehr floriert“ (Leibniz), ist jetzt unter fremden Einfluß geraten. — Der Neubeginn, wie er auf allen Kulturgebieten gegen Ende des 17. Jhs. einsetzt, läßt auch den Buchhandel, weniger belastet durch Vergangenes, den Weg zu einer neuen Organisationsform finden. Der sich entwickelnden deutschen Literatur wird der V. Mittler und Förderer. Diese Renaissance aber „grub der Frankfurter Büchermesse das Grab“ (Kapp).

a) M. Spirgatis *Die lit. Produktion im 17. Jh. und die Leipziger Meßkataloge* = *Slg. bibliotheksw. Arb.* hrsg. von Dziatzko XIV. Lg. 1901. F. von Schröder *Die Verlegung der Büchermesse von Frankfurt a. M. nach Leipzig* 1904. — b) Fr. Sachse *Die Anfänge der Bücherzensur in Deutschland* 1870. H. Heidenheimer *Aus der Gesch. der Zensur*, ZfBir. VIII/2, S. 481 f. H. Pallmann *Sigmund Feyerabend* 1881, S. 34 f. Fr. H. Reusch *Index der verbotenen Bücher* 2 Bde. 1883—1885. Kirchhoff *Beiträge zur Gesch. der Preßmaßregelungen*.

IV. Vom Barock zur Klassik.

§ 15. Handel. a) Auch in der Neuproduktion, wie sie nach dem Dreißigjährigen Kriege einsetzt, überwiegt noch die Gelehrtenliteratur. Man hat von einem Wiedererwachen wissenschaftlichen Lebens im Sinne des Humanismus gesprochen. Nach Gehalt und Form steht die Dichtung unter der Herrschaft des Verstandes. Die Wirkung der Literatur bleibt beschränkt auf einen nur unbedeutenden Kreis (siehe *Gelehrtenichtung*, *Barockliteratur*, *Neuhochdeutsche Lit.*). Für die große Masse des Volkes bleiben religiös-populäre Werke gleichen Typs, Postillenreuter und Erbauungsbücher fast der einzige Lesestoff. Auf dem Buchmarkt herrscht in erdrückender Übermacht das Theologische. Dem Bürgertum wird der Mangel an einer deut-

schen Allgemeinliteratur, einer Dichtung mit allgemein-weltanschaulichem Gehalt immer fühlbarer. — Hausliteratur und lateinische Folianten bestimmen noch Eigenart und Methode des Bücherhandels. Das geistige Niveau der Landschaften ist ungefähr das gleiche, und so bewahrt sich der Gebrauch des Tauschens, (§ 10) des freundschaftlich-kollegialen Zusammenarbeitens unter den Händlern. Die im Gefolge des Dreißigjährigen Krieges auftretende Geldknappheit führt dazu, diese Handelsart weiter auszubauen.

b) Der Changeverkehr mußte mit dem Zeitpunkt weichen, da ein gleiches literarisches Niveau in den verschiedenen Provinzen des Reiches nicht mehr vorhanden war. Durch die Reformation wurde die Teilung Deutschlands in zwei Kulturregionen angebahnt. Eine Abgrenzung von Oberdeutschland gegenüber dem Süden begann, die sich in ihren letzten geistesgeschichtlichen Konsequenzen jetzt erst zeigt. Norddeutschland wird Sitz der produktiven Kräfte. Leipzig gewinnt auf literarischem Gebiet die Vorherrschaft. — An die Stelle theologischer Werke tritt langsam eine Literatur poetisch-philosophischer Richtung. Träger einer neuen, die Allgemeinheit erfassenden Geistesentwicklung werden die Zeitschriften, die Journale wissenschaftlichen und populären Inhalts wie sie der norddeutsche Buchhandel bietet. — Der katholisch gebliebene Teil des Reiches aber vermag nicht Schritt zu halten mit der neuzeitlichen Entwicklung. Auf dem Büchermarkt haben die Provinzen jenseits der Donau Gegenwerte für die deutsche Allgemeinliteratur nicht mehr zu bieten. Eine Art „Selbstausschluß“ des süddeutschen Schrifttums greift Platz. Die Handlungen des Nordens — vor allem die Leipzigs — lehnen es ab, ihre hochwertigen Produkte in Tausch zu geben für konservativ-katholische Literatur, die Süddeutschland weiter druckt und verbreitet. In Leipzig bilden sich reine Verlagsunternehmen heraus. Man lehnt es hier ab, für den Verkauf von Werken anderer Verleger sich einzusetzen. Das Wachstum der deutschen Produktion

verstärkt diese Tendenz und läßt den Norden eine Art Monopolstellung gewinnen. War der Verleger im Zeitalter des Humanismus Buchgestalter, Drucker und Händler zugleich, in der Epoche des Tauschhandels Verleger und Sortimentier gewesen, so gewinnt jetzt erst der V. nach einer dreihundertjährigen Entwicklung völlige Unabhängigkeit. — Zum Abschluß kommt die Arbeitsteilung zwischen den buchhändlerischen Vertriebsformen aber nicht allmählich. In seinen letzten Konsequenzen wirkt sich die Trennung von Verlag und Sortiment spontan und revolutionsartig aus: Die gesamte literarische Welt wird in Mitleidenschaft gezogen durch den Nachdruck und seine Folgen. Akut werden die Konflikte zuerst im Kreis der Buchhändler selbst. Die Berufsglieder untereinander geraten in Zwiespalt. Es beginnt ein Kampf zwischen Nord und Süd, Verlag und Sortiment, zwischen den zwei literarischen Provinzen Deutschlands.

c) Seit den Tagen der Reformation schwiegen die Klagen über den Nachdruck, den „Bücherdiebstahl“, nicht mehr. Das Privilegienwesen, kompliziert durch die Machtbefugnisse der Einzelstaaten, in seiner Wirksamkeit beschränkt bei dem Versagen der Reichsgewalt, vermochte den Mißbrauch in keiner Weise zu bannen. Immerhin war der Nachdruck bis zum Ende des 17. Jhs. mehr ein Unterfangen einzelner Verleger gewesen. Nunmehr wird er beinahe zu einer entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit und ergreift ganze Provinzen. Da die norddeutschen Handlungen es ablehnen, ihre Werke in Tausch zu geben gegen die literarischen Erzeugnisse des Südens, druckt man hier die neue, vielbegehrte Literatur nach. Das Rheinland, Bayern und Schwaben bilden sich im Verlauf des Jahrhunderts zu Zentren des Nachdrucks aus. Ein erbitterter Kampf der norddeutschen Buchhandels gegen den Süden setzt ein und tritt zutage in einer umfangreichen Publizistik, die mit den Argumenten des Rechts, der Moral, ja selbst der Religion für und wider den Nachdruck Stellung nimmt. Schilt man die Nachdrucker

Diebe und Räuber, „die um des schnöden Gewinnes willen gaunern und stehlen“ (Bürger: 'Vorschlag dem Büchernachdruck zu steuern'. Deutsches Museum Eilftes Stück S. 437), so weiß der süddeutsche Handel Entschuldigungsgründe in reicher Zahl anzuführen: Der Norden nutzt seine Monopolstellung durch übertriebene Preise aus, und so ist der Nachdruck geradezu ein Gebot der Notwehr. Andere Erwägungen noch sprechen zu seinen Gunsten. Der Nachdruck dient dem Gemeinwohl und der Aufklärung. Er verbilligt die Bücher, ermöglicht es einem jeden, „die guten Schriften aus allen Fächern der Wissenschaft zu erwerben“. (Kehr *Verteidigung des Büchernachdrucks*, Kreuznach o. J. S. 9.) Nachzudrucken erweist sich als berechtigt auch im Sinne der merkantilistischen Dogmen. Der Nachdruck macht die Einzelländer literarisch unabhängig vom Erscheinungsland des Originals. Solche Gesichtspunkte werden herrschend, besonders in Österreich. Es entstehen hier mit staatlicher Konzession Nachdrucksunternehmen großen Stils. Das Reich fördert den Verfall des Buchhandels, statt durch eine Gesetzgebung den Mißbrauch zu beschränken. Der Zeit fehlt noch die Einsicht in das Wesen des geistigen Eigentums. Gerade der Nachdruck aber und die in seinem Gefolge auftretenden Diskussionen über die Fragen des Literaturschutzes schaffen eine Grundlage für die Urheberrechts-Gesetzgebung des 19. Jhs. (siehe § 19).

§ 16. Autor und Verleger. Die Unstimmigkeiten innerhalb der buchhändlerischen Geschäftswelt wirken auch zurück auf das Verhältnis von Verleger und Autor. Durch den Nachdruck wird eine gesicherte Berechnung zur Unmöglichkeit — ganze Provinzen gehen dem Absatz verloren. Der Süden veranstaltet eigene Ausgaben und deckt seinen Bedarf nicht vom Originalverleger. Das vermehrte Risiko der norddeutschen Handlungen, die immer durch einen Nachdruck bedroht sind, legt es nahe, die Kalkulation möglichst gering zu belasten. Gerade jetzt aber verlangt' ein neuer

Posten Aufnahme in die Berechnungen des Verlegers: Die Schriftsteller verlangen Entgelt für ihre Arbeit.

a) Bis zum Beginn des 18. Jhs. waren größere Honorare kaum gezahlt worden. (siehe *Honorar*). Schriftstellerei galt bis dahin als eine Beschäftigung der Musestunden. Der Beamte und Gelehrte lebte von seiner staatlichen Anstellung, schrieb des Vergnügens, der Ehre halber und fühlte sich durch das „süße Bewußtsein, genützt zu haben“ schon reichlich belohnt (Knigge). — Jetzt aber, da ein neues literarisches Leben erwacht, vermag Schriftstellerei ein ganzes Dasein auszufüllen. Der Dichter bedarf materieller Unabhängigkeit, um frei schaffen zu können. Ideen, Stoffe und Gestaltungskräfte drängen nach Realisierung, und Gebundenheit durch ein Amt wie jede Verpflichtung muß den Autoren als unerträgliche Last erscheinen. Die Zeit schien gekommen, da „das Dichtergenie den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde“ (‘Dichtung und Wahrheit’).

b) Bei den unzureichenden Honoraren werden die Schriftsteller gezwungen, viel zu produzieren. Nicht der innere Wert, sondern die Quantität des Geschaffenen kann die Mittel zur Bestreitung des Lebensunterhalts bringen. Leichten Gewinn verspricht das Übersetzen von Romanen. Der Bedarf an Unterhaltungsschriften ist groß, und noch vermag die deutsche Produktion das Bürgertum mit Lesestoff nicht genügend zu versorgen. Man ergreift deshalb begierig, was das Ausland bietet. Der Schriftstellerstand gerät in Abhängigkeit vom Verleger, der Manuskripte bestellt und eine Unzahl minderwertiger Werke übersetzen läßt. Friedrich Nicolai hat in seinem ‘Nothanker’ mit beißendem Spott die Auswüchse der „Übersetzungsmanufaktur“ gegeißelt. Er spricht von jenen berühmten Verlegern, „die die Übersetzungen im Großen interpretieren“, den Gelehrten, Dichtern und Übersetzern die Bedingungen vorschreiben und gleich Königen über zahlreiche „Autorenhäse“ verfügen. Von den Messen aber wird berich-

tet, es sei nichts schwieriger, als die große Zahl der sich anbietenden Autoren abzuweisen, die durch materielle Not bedrückt, auf Bestellung jede Arbeit übernehmen. — Das Bücherschreiben — dies ist die immerwiederkehrende Klage — wird zum Handwerk, zum Nahrungszweig erniedrigt. Es mehren sich die Bücher, „denen man die Mühe ansiehet“, die sich der Verfasser gegeben hat, einige Blätter à tout prix auszufüllen“ (Nicolai: ‘Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland’, Berlin 1755). Die Verleger nützen die günstige Konjunktur, und auf dem Markte erscheinen „Berge von Schofel“.

c) Ein Konflikt ist hier wie innerhalb der buchhändlerischen Geschäftswelt ohne weiteres gegeben: Der Verleger, durch den Nachdruck in seiner Leistungsfähigkeit beschränkt, vermag kaum die Ansprüche der Autoren zu erfüllen. Er empfindet die Forderungen auch als ungerechtfertigt und stützt sich auf die traditionellen Vorurteile. Die Ideen von der Unbezahlbarkeit des geistigen Schaffens mußten jedoch widerlegt werden durch die Gewalt der Tatsachen. Der Schriftstellerstand sucht mit aller Macht sich Existenzmöglichkeiten zu sichern. — Die Gegensätze zwischen Autoren und Verlegern kommen zunächst zum Ausdruck in übertriebenen wechselseitigen Anschuldigungen. Der Verleger klagt, daß die Forderungen der Schriftsteller immer unerfüllbarer würden, daß Geldgier der geistig Schaffenden sich bemächtigt habe. Der Autor aber glaubt sich übervorteilt. Er gewinnt das Bewußtsein eigenen Wertes und erkennt nicht mehr an, daß die schriftstellerische Arbeit geringer bezahlt sein soll als jede andere. Schmerzlich empfindet er es vor allem, wenn nahezu der Gesamterlös des Buches dem Verleger zufällt. Der Haß der Autoren steigert sich oft bis zu unmäßigen Ausfällen. Als „Vampir des Geistes“, verantwortungsloser Ausnutzer der schriftstellerischen Arbeit wird der Buchhändler gebrandmarkt. — Je mehr das Bewußtsein innerer Würde im Autorenstand stieg, desto unerträglicher mußte eine materielle

Unfreiheit werden. Es bleibt nicht bei dialektischen Auseinandersetzungen. Die innere Not treibt den Autorenstand zur Tat. Der Wille setzt sich durch, radikal die Abhängigkeit der Schaffenden vom Verleger zu beseitigen. — Autoren, die durch den Verlag eigener Schriften sich eine Existenzgrundlage zu sichern suchten, hatte es seit den Tagen des Humanismus gegeben. Meist war ihr Bemühen erfolgreich geblieben. Im 18. Jh., dem Zeitalter des Nachdrucks, will man durch einen genossenschaftlichen organisierten Selbstverlag den Schriftstellerstand in seiner Gesamtheit aus der bedrängten Lage befreien. Zuerst hat Leibniz versucht, in dieser Richtung zu wirken. Verärgert über die Buchhändler, „jene Leute, die von Büchern selbst nichts verstehen“, plant er eine „Societas subscriptoria“ — eine Gesellschaft, die den Werken der Literatur Absatz sichern soll und die Autoren vor der Habgier des Verlegers schütze (Leibniz an Seb. Kortholt: *Opera omnia* ed. Dutens V p. 333, 334). Leibniz hat das Projekt nicht zur Ausführung gebracht. Aber in den Zeiten der Vorklassik gewinnen seine Ideen neues Leben und werden Ideal einer ganzen Dichtergeneration.

Klopstock ist nicht nur Träger jenes gesteigerten schriftstellerischen Ehrgefühls, das Goethe ihm in 'Dichtung und Wahrheit' nachrühmt. Er zuerst unter den deutschen Dichtern macht auch den Versuch, den ganzen Autorenstand von dem der Verleger unabhängig zu machen. In der 'Gelehrtenrepublik' entwirft er den Plan zu einer Einigung des gesamten deutschen Geisteslebens und in der Subskriptionsanzeige zu diesem Werke wird die Möglichkeit eines über ganz Deutschland ausgebreiteten Vertriebssystems vorgelegt, das erstmalig beim Absatz der 'Gelehrtenrepublik' sich bewähren sollte. Klopstocks Absicht war keine geringere als die, den Buchhandel „über Nacht vom Erdboden verschwinden zu lassen“. Fast schien es auch, als sollte der erste Versuch gelingen, denn Klopstocks Name verhieß viel und eine große Zahl von Subskripten fand

sich ein. Die Enttäuschung aber zeigte sich deutlich, als das Publikum ein Werk erhielt, mit dem nichts anzufangen war, das den meisten ein Buch „mit sieben Siegeln“ blieb. Trotz eines materiellen Erfolges für Klopstock war dies Selbstverlagsunternehmen gescheitert und ein Mißtrauen gegen buchhändlerische Unternehmen von seiten Unzufünftiger geweckt. Die Versuche der Autoren in gleicher Richtung aber gingen weiter und viele — die meisten Dichter der vorklassischen Epoche — hofften, durch den Selbstverlag die Möglichkeit eines freien Schriftstellerlebens zu gewinnen. — Keinem von den deutschen Dichtern der Zeit wohnte der Drang zur Unabhängigkeit in so starkem Maße inne wie Lessing. Er war der erste, der den Mut hatte, sein Leben durch Arbeit für die Literatur sich frei zu gestalten. In Leipzig, dem Mittelpunkt des Buchhandels, bestand die Möglichkeit, durch journalistische Betätigung Geld zu verdienen. Lessing arbeitete hier als Übersetzer bei der Weidmannschen Buchhandlung, und er mag damals schon das Mißverhältnis zwischen Honorar und Leistung empfunden haben. Diskussionen über Eigenart und Aufgabenkreis des buchhändlerischen Berufes mit dem Freunde Nicolai vertiefen zu Berlin die Erfahrung. Systematisches Nachdenken über die deutsche Literatur und die Möglichkeit, sie zu einen und zu verbessern, läßt den Hamburger Dramaturgen schließlich zu der Überzeugung kommen, daß neben der Bildung des Geschmacks erforderlich auch eine Umwandlung des V. sei. — Lessing blieb nicht bei diesen theoretischen Erwägungen stehen. Auch er versuchte durch Selbstverlag seine Lage zu bessern. Trotz energischen Vorgehens aber vermochte sein Unternehmen, das außerhalb des buchhändlerischen Geschäftsverbandes isoliert dastand, dem Nachdruck preisgegeben, sich gegen die Opposition des Buchhandels nicht zu halten.

Nicht anders erging es den Selbstverlagsunternehmen von Goeckingk und Bürger, Gleim, Bachmann und Gerstenberg. Endgültig aber schien die Selbst-

verlagsidee ad absurdum geführt durch das Scheitern der großgedachten Verlagsgesellschaft in Dessau, durch den vollständigen Bankrott der „Buchhandlung der Gelehrten“. Nicht nur die Opposition des Buchhandels hat dieser genossenschaftlich organisierten Autorenverbindung ein Ende bereitet. Der Versuch, die Werke sämtlicher Schriftsteller, Dichter und Gelehrter in Vertrieb zu nehmen ohne Rücksicht auf den literarischen Bedarf des Publikums, mußte die Dessauer Buchhandlung trotz höchster Protektion zum Untergang bestimmen.

a) J. Goldfriedrich *Grundzüge der Entwicklung des dt. Buchh. in der zweiten Hälfte des 18. Jhs.* Studium Lipsiense = Lamprecht Ehrengabe 1909. — b) W. Fränzel *Geschichte des Übersetzens im 18. Jh.* (Beitr. zur Kultur und Universalgesch. 24) 1914. R. Schwinger *Friedrich Nicolais Roman Sebaldus Nothanker* 1897. — c) Pfeleiderer *Leibniz als Patriot, Staatsmann und Bildungsträger* 1870. A. Pieper *Kloppstocks Gelehrtenrepublik.* Diss. Marb. 1915. E. Kundt *Lessing und der Buchh.* 1907 (vgl. hierzu Kleemeier, ZfBfr. XII/2 [1908 bis 1909], S. 369f.). G. Witkowski *Das Buchgewerbe und die Literatur.* In: *Das Buchgew. und die Kultur* a. a. O. R. Boxberger *Eint. zu Lessings Werken.* DNL. 61. Fr. Herm. Meyer *Die genossenschaftl. und Gelehrten Buchh. des 18. Jhs.* Arch. II (1879), 68 f. Ders. *Die geschäftl. Verh. des dt. Buchh. im 18. Jh.,* Arch. V (1880), S. 175 f. K. Buchner *Zur Gesch. des Selbstverlags der Schriftsteller.* 2. A. 1874.

§ 17. Nachdruckbekämpfung. Mit scheinbar negativem Resultat wird der Jahrzehnte sich erstreckende Kampf um den Selbstverlag beendet. Es stellt sich als unmöglich heraus, das Schaffen des Dichters mit einem kaufmännischen Berufe zu vereinen. — Für den Buchhandel und seine soziale Position wird dieses Ergebnis von großer Bedeutung. Der Verlegerstand ist in seinem Daseinsrecht legitimiert. Er muß als unentbehrliches Glied des literarischen Lebens anerkannt werden. Der V. gewinnt gerade in den Jahren des Konflikts Klarheit über seine Aufgaben, wird sich bewußt, wie dem Autor und dem Publikum am besten zu dienen sei. Die Berufspublizistik, aus dem Kampf um den Nachdruck erwachsen, sucht zugleich auch Wesen

und Sinn der verlegerischen Arbeit zu umschreiben. Zahlreiche Broschüren von Gelehrten wie von Buchhändlern bemühen sich, die Stellung des Standes im Rahmen der Geisteskultur zu klären und fordern als Vorbedingung fruchtbarer Verlagsarbeit ein Verbot des Nachdrucks. Da die Staatsgewalt gegen die Unstimmigkeiten nicht energisch vorgeht, versuchen die Verleger des Nordens, dem Mißbrauch aus eigener Kraft zu begegnen. Die Verachtung, mit der man die Nachdrucker bekämpft, führt zu einem Zusammenschluß ehrliebender sächsischer Händler unter Philipp Erasmus Reichs Führung. Die erste „Buchhändlersozietaät“ vom Jahre 1764 vermag die kur-sächsische Regierung zu einem Vorgehen gegen den Bücherdiebstahl zu gewinnen. Durch ein Mandat wird der Handel mit nachgedruckten Werken verboten und der einheimischen Buchproduktion Schutz gewährleistet. Der Weg zur Einigung der buchhändlerischen Geschäftswelt ist damit beschritten und feste Grundlagen für die Arbeit des Verlegers bilden sich heraus. Erst das 19. Jh. aber bringt die Erfüllung — einen Schutz des geistigen Eigentums von Staatswegen (siehe § 19).

Wie sich hier im Kreis der Buchhändler selbst der Weg zur Einigung zeigt, so wird eine Zusammenarbeit angebahnt auch zwischen Autoren und Verlegern. Nach Honorarkonflikten und Selbstverlagsbestrebungen, die bedingt waren durch den Nachdruck (siehe § 15), gestaltet sich das Verhältnis der Dichter zum Buchhandel langsam zu einem harmonischen. Beide Entwicklungslinien verlaufen in- und nebeneinander, es ist unmöglich, sie durch Jahreszahlen einzugrenzen. — Auch der Nachdruck, ideell in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. bereits überwunden, in seinen rechtlichen Konsequenzen durchdacht, bleibt als Einzelerrscheinung lange noch bestehen. (Die Entfaltung der Ideen ist hier wie immer nicht an die zeitliche Folge gebunden.) Philipp Erasmus Reich, der Inhaber der Weidm. Buchhandlung, kann als Typ jener vorklassischen Verlegergeneration gelten, die unausgeglichen

noch manche Gegensätze in sich birgt. Reich ist nicht nur vorgegangen gegen die Emanzipationsbestrebungen der Autoren und hat sich energisch „wider des Herrn Klopstock Anzeige einer Gelehrten-Republik“ gewandt. Gleichzeitig erstrebt er Einigung und friedliches Sichfinden von Autoren und Verlegern. Er weiß bei aller Abwehr unrechtmäßiger Eingriffe die Dichter der Zeit sich dankbar zu verbinden durch Zahlung bedeutender Honorare. Wurde Reich so Ziel leidenschaftlichen Hasses von seiten der selbstverlegenden Autoren, so erfreute er sich andererseits höchster Schätzung bei jenen Schriftstellern, deren Lebensunterhalt ersicherte. Lavater dankt ihm mit begeisterten Worten und gibt die Stimmung des Autorenkreises wieder, wenn er schreibt: „Sie allein scheinen kein Buchhändler, sondern ein Mensch zu sein.“ Bahnt sich in den Beziehungen Reichs zu seinen Autoren eine harmonische Zusammenarbeit nach manchem Zerwürfnis an, so tritt zu gleicher Zeit Verleger und Publikum in nahen Konnex.

Der Buchhandel zeigt sich hier in starkem Maße beeinflusst vom Geiste des Rationalismus. Wilhelm Fleischer zu Frankfurt, dem man mit Recht den Namen eines sozialpädagogischen Buchhändlers gegeben hat, weist in einer Bekanntnisschrift „den Mittelpersonen der Aufklärung“, den Verlegern mannigfache Aufgaben „in Hinsicht auf Menschenwohl“ zu: Der Buchhändler soll mit psychologischem Blick die Bedürfnisse weitester Kreise erspähen und befriedigen im Sinne der Volksbildung, des moralischen und intellektuellen Fortschritts. Der Verleger im besonderen hat dafür zu sorgen, daß durch wertvolle Schriften „die Roheit des Pöbels gemildert werde“, daß die „Erkenntnismasse im Volke“ sich mehre. Sinnfälliger noch zeigt sich die Verbundenheit von Aufklärung und Buchhandel in dem Wirken Friedrich Nicolais. Für die verlegerische Arbeit wie für die Schriftstellertätigkeit war Fortbildung aller Volksklassen Nicolais Ziel. Die literarische Einheit, die Deutschland entbehren mußte bei der Zersplitterung

des Reiches, sie beabsichtigte der Verleger Nicolai mit der 'Allgemeinen Deutschen Bibliothek' zu schaffen. Die Zeitschrift sollte schnell und zuverlässig, auch nach Orten, „wo nicht einmal ein Buchladen“, Kunde geben über Ereignisse und Erzeugnisse der geistigen Welt. Nicht zuletzt durch Nicolais Tätigkeit ist Berlin, die Stätte der Aufklärung und Toleranz, zu einem Mittelpunkt des aufklärerischen und damit des deutschen Buchhandels geworden.

F. H. Meyer *Reformbestrebungen im 18. Jh.*, Arch. XII/XIII (1889—1890). Ders. *Der dt. Buchhandel gegen Ende des 18. Jhs.*, Arch. XII/XIII (1889—1890). K. Buchner *Aus den Papieren der Weidmannschen Buchhandlung 1872*. Ders. *Aus dem Verkehr einer dt. Buchhandlung mit ihren Schriftstellern 1873*. Ders. *Wieland und die Weidmannsche Buchhandlung 1871*. K. Auer *Der Aufklärer Friedrich Nicolai 1912*. O. Bettmann *Die Entstehung buchhändlerischer Berufsideale im Deutschland des 18. Jhs.* 1927.

§ 18. Klassische Verleger. Mit dem Zeitalter der Klassik hebt auch für den Buchhandel eine neue Epoche an. Die Vertiefung des Geisteslebens bedingt und schafft Verlegerpersönlichkeiten eigener Prägung. Wie die Geschichte der Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. beherrscht und gekennzeichnet ist durch das Schaffen Schillers und Goethes, so erhält buchhandelsgeschichtlich diese Zeit ihre Signatur durch das Wirken Göschens und Cottas, durch die Arbeit der großen deutschen Verleger. Die Geschichte des V. deckt sich, in großen Umrissen gesehen, mit der Geschichte jener klassischen Verlagsunternehmen.

a) Georg Joachim Göschens eröffnet die Reihe von Buchhändlern, deren Wirken mit der Geistesgeschichte des 18. Jhs. untrennbar verbunden ist. Das Schaffen des Verlegers scheint erfüllt von tiefem Verpflichtetsein den Dichtern wie dem Publikum gegenüber. Die Autoren der Göschenschen Buchhandlung sind nicht nur materiell der Sorge enthoben, sondern sie fühlen sich geehrt, durch die vorbildliche Form, die der Verleger seinen Publikationen gibt, Wielands Werke erscheinen hier wie die Klassiker

des Altertums in Ausgaben von höchster künstlerischer Vollendung. Götschen erweist sich auf diesem Gebiet als Erbe einer Epoche drucktechnischer Fortschritte: Um die zweite Hälfte des 18. Jhs. waren die großen Neuerer und Förderer der Typographie hervorgetreten. Neben Bodoni, dem genialen Schriftgestalter Italiens, erscheint Baskerville in England und nicht zuletzt steht inmitten solchen Strebens der Deutsche Gottlob Immanuel Breitkopf. Götschen hat, was diese Generation für die Buchform vorbereitend leistete, in seiner verlegerischen Arbeit angewandt und verwertet. Er hat dem deutschen Volke, das sich in den Werken der Klassiker geeint fühlte, über die Grenzen der Kleinstaaten hinaus, die ersten Gesamtausgaben geschenkt — der deutschen Familie einen Besitz zugänglich gemacht, der lebendig blieb für Generationen.

b) Durch Friedrich Cotta in Tübingen, später in Stuttgart, ist Süddeutschland wieder nach Zeiten des Niedergangs zu einem Zentrum des literarischen Lebens geworden. In freundschaftlicher Zusammenarbeit war Cotta den Dichtern verbunden. Schiller, den der Verleger aller materiellen Not enthob, wurde für sein Leben dem Cotta'schen Unternehmen gewonnen. Goethe sich zu verbinden war keine leichte Aufgabe. Mit einiger Verachtung sah der Dichter auf den Buchhandel herab. Er fühlte sich ausgenutzt und begegnete den Verlegern mit Mißtrauen. Goethes Honorarforderungen waren nur von den größten Verlagen erfüllbar. „Es ist“ — so gesteht Schiller in einem Brief an Cotta — „kein guter Handel mit Goethe zu treffen, weil er auf das Glück des Buchhandels keine Rücksicht nimmt.“ Cotta vermochte nicht ohne Kämpfe sich neben Goethe als gleichberechtigt zu behaupten. Dichter und Verleger erscheinen aber in der zweiten Hälfte ihres Lebens in freundschaftlichem Zusammenwirken. Weit über die Sphäre des Klassikerverlages ist Cotta einführlieh gewesen. Er schuf der Zeit, den literarischen wie den politischen Ideen neue Ausdrucksmöglichkeiten. Durch Journale,

Almanache und Sammelwerke gab er dem vielgestaltigen Geistesleben am Jahrhundertende Mittelpunkt und Einheit, brachte er die Erkenntnisse aller Wissensgebiete dem Publikum nahe. — Undenkbar ist ohne den Verleger der Klassiker die größte Epoche deutschen Schrifttums. Cotta starb 1832, im Todesjahr Goethes.

c) Neben Cotta und Götschen aber tritt im Zeitalter Napoleons Friedrich Perthes. Als Sortimentier begann er seine Laufbahn, eröffnete aber später ein Verlagsunternehmen, das für das Geistesleben der Zeit von großem Einfluß wurde. Die Intensität, mit der die Generation dieser klassischen Buchhändler sich den neuen Aufgaben, den Pflichten gegenüber Autor und Publikum zuwenden, wird deutlich daraus, daß die Zahl der Berufsbekennnisse sich mehrt. Götschens Schrift 'Meine Gedanken über den Buchhandel' hat zum Inhalt die Fragen der Neuorganisation des Verlagswesens. In dem Flugblatt von Friedrich Perthes 'Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseyns einer deutschen Literatur', sind die Aufgaben des Verlegerberufes zum ersten Male mit begrifflicher Klarheit erkannt. Perthes weist hier die Voraussetzungen aller verlegerischen Arbeit nach. Er fordert mit letzter Bestimmtheit, was Generationen schon vor ihm als notwendig erkannten: Soll der deutsche Buchhandel seine Aufgabe erfüllen, die Förderung und Verbreitung der deutschen Literatur übernehmen, die Autoren für Bekanntgabe ihrer Schriften entschädigen (siehe § 2), so muß der Buchhandel vom Staate „gehegt und geschirmt“ in seinen Kompetenzen geschützt werden.

a) Viscount Goschen *The life and times of Georg Joachim Goschen* 2 vols. 1903. (Dt. Ausg. von Th. Fisher 1905). L. Gerhardt *Schriftsteller u. Buchhändler vor 200 Jahren*. K. A. Böttger und Götschen im Briefwechsel 1911. — b) A. Schäffle *Cotta 1905*. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta hrsg. von W. Vollmer 1876. Goedeke *Schillers Geschäftsbriege*. Briefe an Cotta 2 Bde. 1925—1927 I: *Zeitalter Goethes u. Napoleons* hrsg. von M. Fehling. II. *Zeitalter der Restauration* hrsg. von H. Schiller. *Vaternahm Goethe und seine Verleger*. Diss. Heidelberg 1916.

G. Witkowski *Goethe und seine Verleger*. Vortr. 1906. — c) Cl. Th. Perthes *Friedrich Perthes' Leben*. 3 Bde. 1848—1855.

V. Das neunzehnte Jahrhundert.

§ 19. V. und Staat. a) Nach Konflikten und Unstimmigkeiten in vorklassischer Zeit hat sich am Ende des 18. Jhs. mit dem literarischen Leben auch der V. gebildet und dem Organismus der Wirtschaft eingefügt. Die Klarheit eines neuen Berufsbewußtseins zeigt sich in dem Wirken der großen Verleger. Der Streit um das Honorar scheint prinzipiell beendet, die Forderungen des Publikums nach einem wertvollen Lesestoff erfüllt. Noch eine Voraussetzung fehlt dem V. zu gezieltem Wirken. Die Verlagsarbeit bedarf einer Rechtsgrundlage. Das Verhältnis von Autor und Verleger, Verleger und Publikum, die Beziehungen der Verleger untereinander müssen, aller Willkürlichkeit enthoben durch den Staat normiert und gefestigt werden. Der Beseitigung des Nachdrucks galt die Hauptsorge. Auf die Gesetzgebung Kursachsens (siehe § 17) folgten Verordnungen über das Verlagswesen im preußischen Landrecht vom Jahre 1792. Nur Ansätze waren hiermit gegeben, die sich mehr der Tradition anpaßte, ohne den Forderungen eines neuen Schrifttums gerecht zu werden. Es waren Gesetze, die lediglich den Verleger, den gewerblichen Unternehmer schützten, den Autor aber unberücksichtigt ließen.

b) Im 19. Jh. erst vollzieht sich die Wendung zum Autorrecht. Die klassische Dichtung rückt die Persönlichkeit des Schöpfers in den Vordergrund, und so können langgehegte Ansprüche des Schriftstellerstandes Wirklichkeit werden. Für die deutsche Gesetzgebung war das Vorbild Frankreichs nicht ohne Einfluß. Hier zuerst kommt man zu der Überzeugung, daß ein Recht an Werken der Literatur dem Autor zu eigen gehöre und ihm in erster Linie Schutz zu gewähren sei. Ein Ausgleich gegensätzlicher Meinungen wird damit angebahnt: Die lit. Kunstwerke sind nicht Gemeingut — wie die Verteidiger des Nachdrucks es meinten — sie sind nicht Eigentum des Schöpfers und seiner Rechtsnachfolger für alle

Zeiten —, wie die Lehre vom ewigen Verlagsrecht es besagte: Die Werke der Literatur sind geschützt zur Nutzung durch den Autor und sie werden Gemeingut nach seinem und seiner nächsten Erben Tod.

Die Ära Napoleons hat, so sehr sie den Buchhandel auch in seinen Grundlagen erschütterte, doch mitgeholfen, der Verlagsarbeit in Deutschland eine neue rechtliche Fundierung zu geben. In den ersten Dezennien des 19. Jhs. mußte der Rechtsanschauung allgemeine Anerkennung geschaffen werden. Man versuchte, von der einzelstaatlichen zu einer Bundesgesetzgebung zu gelangen. Ein weiterer Weg war noch zu durchschreiten, ehe dieses Programm Wirklichkeit werden konnte. Preußen hat in den 30er Jahren ein deutsches Rechtsgebiet vorbereiten helfen durch Literarverträge mit den benachbarten Staaten. Allmählich sind die Ideen des preußischen Urheberrechts Bestandteil der Bundesverfassung geworden. Nicht mehr der einzelne Verleger wird geschützt, sondern die Literatur und ihr Schöpfer. Dieses Grundrecht des Künstlers an seinem Werke ist nunmehr Basis für die Beziehungen zwischen Autor und Verleger (in dieser Anschauung ist das deutsche Urheberrecht begründet). Die Gesetze von 1901 und 1910 bringen die Fragen zu einstweiligem Abschluß.

Nicht unwesentlich beteiligt an der Kodifizierung des Urheber- und Verlagsrechts ist der Buchhandel und seine Organisation, der Börsenverein zu Leipzig. In dieser Genossenschaft finden sich Verlag wie Sortiment zu gemeinsamer Arbeit zusammen. Die buchhändlerische Geschäftswelt, im 18. Jh. durch den Nachdruck entzweit und zerrüttet, erhält hier Rückhalt und Mittelpunkt. Zugleich wird das Verkehrsnetz vereinheitlicht und über ganz Deutschland ausgedehnt. Der Buchhandel hat sich damit eine sichere Grundlage für sein Wirken geschaffen (siehe § 2).

c) Das Eingreifen des Staates in das buchhändlerische und damit in das literarische Leben — die Urheberrechtsgesetzgebung — bringt das Nachdrucks-

zeitalter zu endgültigem Abschluß. Zugleich aber mit diesem Fortschreiten zeigen sich Hemmnisse auf anderm Gebiet. Es entwickelt sich im Zeitalter der Reaktion für die Werke der Literatur ein staatliches Überwachungssystem. Wie zur Reformationszeit, so glaubt man auch jetzt, da neue Ideen den Bestand überkommener politischer und moralischer Formen bedrohen, durch die Unterdrückung der Presse den Fortschritt hemmen zu können. Buchhandel und Literatur zeigen sich in dieser Epoche wieder leidensgenossenschaftlich verbunden. Die Bestimmungen der Reaktion treffen mit gleicher Strenge Dichter wie Verleger. Das Verbot der Schriften des Jungen Deutschland für den Verleger hemmt die buchhändlerische Arbeit, macht eine Kalkulation zur Unmöglichkeit, denn jede Schrift ist in Gefahr, unterdrückt zu werden (siehe *Junges Deutschland*). Was die heimische Zensur passiert hat, wird oftmals in anderen Provinzen beschlagnahmt. Es ist ein Kampf, den der Buchhandel über seine Region hinausführt, wenn er nichts unterläßt, die Freiheit der Presse zu fordern. — Das Jahr 1848 schien dem V. Unabhängigkeit in seinem Wirken zu gewährleisten. Auf das Regime Metternichs aber folgte eine zweite Epoche der Reaktion.

a) A. F. Berner *Lehrb. des dt. Preßrechts* 1876. — R. Voigtländer *Das Verlagsrecht im preuß. Landrecht*, Arch. XX (1898), S. 4—66. A. Schürmann *Autor und Verleger*. Rechtl. u. histor. 1889. — b) J. Kohler *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht* 1907. Ders. *Autorrecht* 1880. A. Elster *Das dt. Urheberv. Verlagsrecht* 1923. F. J. Frommann *Geschichte des Börsenvereins der dt. Buchhändler* 1875. — c) H. E. Brockhaus *Metternichs Plan einer staatlichen Organisation des dt. Buchh.*, Arch. I (1879), S. 91—119. F. Kapp *Aktenstücke zur Gesch. der preuß. Zensur*, Arch. IV (1879), S. 138—214. Arch. V (1880), S. 256—306.

§ 20. Verleger und Publikum. Für sein Schaffen bedurfte gerade der Buchhandel des 19. Jhs. der Freizügigkeit. Ein neues Publikum trat dem V. mit erhöhten Anforderungen entgegen. Die Werke der klassischen Literatur werden in weitesten Kreisen verlangt. Der Arbeit

des Verlegers wird Hilfe durch neue Vielfältigungs- und Druckmethoden. Die Handarbeit in den Druckereien muß dem maschinellen Betrieb weichen. Dampfkraft und Schnellpresse ermöglichen es in kürzester Frist, bedeutende Auflagen herzustellen. Es beginnt der Aufstieg des modernen Zeitungswesens (siehe *Zeitung*). Die Anteilnahme an den Fragen des Tages kann in ungeahntem Maße geweckt und gefördert werden. Wie groß das Bedürfnis nach Bildung, praktischer Belehrung ist, zeigt sich an den Erfolgen, die ein Werk wie das Brockhaussche Konversationslexikon in den ersten Jahrzehnten des Zeitalters davonträgt.

Daß in den Tiefen des Volkes auch die klassische Dichtung noch lebendig wirkte, wird durch die Buchproduktion des Jahres 1867 erwiesen. Die Konsequenzen der neuen Rechtslage wie die Fortschritte auf buchtechnischem Gebiet treten hervor: Nach 30jährigem Schutz werden die Werke der klassischen Literatur Gemeingut. Der deutsche V., unterstützt durch die Arbeit eines modernen Buchgewerbes, vermag jetzt, da die Privilegien der Originalverleger fallen, das Gesamtwerk der deutschen Klassik weitesten Kreisen zu bieten — und dies zu einem außerordentlich niedrigen Preise. Es erscheinen die populären Ausgaben von Werken Goethes und Schillers, von Jean Paul, Wieland, Herder und Lessing. Bald weitet sich der Begriff des Klassikers auf das gesamte deutsche Schrifttum von überzeitlicher Geltung. Zugleich werden die Dichtungen der Klassiker Gegenstand philologischer Kritik. Der V. läßt die monumentalen Gesamtpublikationen erscheinen. — Die zweite Hälfte des 19. Jhs. sieht so einen Verlagstyp entstehen, der bis heute die Physiognomie des Buchhandels bestimmt und dem literarischen Leben über die Strömungen der Mode hinaus Rückhalt und Sicherheit gibt. Der deutsche Klassikerverlag bewahrt die Schätze der Literatur mit Hilfe einer wissenschaftlich fundierten Editionstechnik. Er bringt die Dichtungen, für weiteste Kreise bestimmt, in einer dem Gehalt adäquaten klassischen Form.

F. Schulze *Der dt. Buchhandel u. die geistigen Strömungen der letzten hundert Jahre* 1923. W. Frels *Die Ausgaben des dt. Klassikerverlages* 1687—1926, Arch. f. Buchgew. 64. Jg. (1927), S. 469 f.

D. Bettmann.

Vers.

§ 1. Begriffliches (Vers, Kurzzeile — Langzeile, Kette — Reihe). — § 2. Wortgeschichtliches. — § 3. Das Wesen des Verses. — § 4. Arten des Versbaus. — § 5. Versformen. — § 6. Der Versschmuck. — § 7. Die Schallform. — § 8. Verseinlagen. — § 9. Verswissenschaft.

§ 1. Begriffliches. (V., Kurzzeile — Langzeile, Reihe — Kette). V. ist eigentlich eine graphisch-optische Bezeichnung mit ganz unbestimmter rhythmischer Bewertung. Im gewöhnlichen Gebrauch bezeichnet das Wort V. im Sinne von Einzel-V. (s. § 2) ein durch Reim oder Zeilenende abgeschlossenes Stück gebundener Rede. Die V.-wissenschaft ist sich auch der Unzulänglichkeit der Bezeichnung V. bewußt geworden. „Die Frage, wie sich der V. abgrenze nach unten und oben; mit andern Worten: was ein V. sei und was ein V-teil oder eine V-gruppe: diese Frage erlaubt keine allgemeine begriffliche Antwort.“ (A. Heusler *Dt. Versgesch.* Bd. I, § 36.) Aus der Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Begriffs V. hat aber die Verswissenschaft noch nicht allgemein die zweckentsprechenden Folgerungen gezogen, sich eine Terminologie zu schaffen mit rhythmisch eindeutigen und kennzeichnenden Begriffen. Sie hat, um den größten Unklarheiten zu entgehen, im Gegenteil wieder vom Graphisch-Optischen statt vom Rhythmischen her mit den Bezeichnungen Kurzzeile — Langzeile ein neues Begriffspaar gebildet, das dem Übel auch nicht abhelfen konnte.

Die Ausdrücke *Kurzzeile* (*Kurzvers*) — *Langzeile* (*Langvers*) sind im Gebiet der altdt. Metrik entstanden und von der Schreibgewohnheit der Handschriften hergeleitet. Sie sind dann auch in die andern Teile der V.lehre übergegangen.

Unter *Kurzzeile* versteht man im Bereich der altdt. V.geschichte alle aus

dem orchestrischen steigenden Vierer — — — — — durch die mannigfachen Möglichkeiten der Abwandlung dt. V.-bildung (Ausfall der Vor- und Binnen-senkungen, Auflösung von Hebung und Senkung, verschiedene Kadenzbildung u. a.) hervorgegangene V.formen. Als *Langzeilen* bezeichnet man zwei durch Alliteration oder Reim miteinander gebundene Kurzzeilen oder auch die Verbindung einer Weise mit einer Kurzzeile, wie z. B. die „Langzeile“ der Nibelungenstrophe.

F. Saran hat gezeigt, daß für rhythmische Zwecke der rhythmische Wert eines V.es immer erst bestimmt werden muß. Es ist in jedem Falle zu untersuchen, ob ein V. ein einheitliches oder ein zusammengesetztes Gebilde ist. Die rhythmische Grundform ist die *Reihe*. Die Verbindung von Reihen nennt F. Saran eine *Kette*, die Verbindung von Ketten ein *Gesetz*. Die gewöhnlichste Form der Reihe ist in der dt. V.kunst der Vierer, die vierhebige Reihe. Manche V.arten, die eine Einheit zu bilden scheinen, sind in Wahrheit Ketten. So ist z. B. der Alexandriner und der homerische Hexameter keine Reihe, sondern eine Kette. Diese Erkenntnis ist für die Rhythmisierung der V.e, z. B. hinsichtlich der Art und des Wertes der Einschnittsbildung, von Belang. V.e von über 6 Hebungen sind immer in Reihen zu teilen (s. auch die Art. *Reim-V.* und *Strophe*).

F. Saran *Dt. V.lehre* s. Register unter: Kette, Reihe. Über den Vierer s. auch A. Schmidt *Kunsterziehung und Gedichtbehandlung*³ 1921, S. 103—118. H. Paul *Metrik* in *PGrundr.* II, 2, S. 124—129. H. J. Moser und H. Becking, *ZfMusikwiss.* VIII (1925/26), S. 51—58; 188—192; 255—256.

§ 2. Wortgeschichtliches. Das Wort V. bedeutet nach W. Braunes Untersuchungen (s. u.) neben Einzel-V. auch noch 'V.gruppe im Lied (Strophe)' und 'V. in der Bibel'.

Das „Fremdwort *vers* ist schon in der ahd. Zeit als Widergabe des lat. *versus* aufgenommen und zwar von Anfang an in dessen zwei verschiedenen Anwendungs-

weisen, einmal als *versus metricus* in der lat. gelehrten Dichtung und zweitens als kirchliche Bezeichnung eines biblischen Satzes aus den poetischen Büchern des Alten Testaments; insbesondere sind es die Psalmen (Psalm-V.), deren Gesangsvortrag einen festen Bestandteil des christlichen Gottesdienstes bildete, und deren poetische Sätze, gekennzeichnet durch den Parallelismus membrorum, in der Sprache der Kirche als *versus* bezeichnet wurden (Benediktinerregel des 6. Jhs.).“

Neben seiner ersten Bedeutung als metrisch fest geregelte Zeile ohne Rücksicht auf Gliederung des Satzes und Sinnes erhielt V. nun eine zweite Anwendung für einen lateinischen vollständigen Satz, der äußerlich Prosa war und nur durch einen abgeschlossenen und gegliederten Sinn zusammengehalten wurde.

Diese zweite Anwendung von *versus* blieb auf die poetischen Bibelstellen, insbesondere die Psalmen, im ganzen MA. bis ins 16. Jh. beschränkt.

Als in der Mitte des 16. Jhs. die Sätze auch der nicht poetischen biblischen Bücher getrennt und durchgezählt wurden, wurde die Bezeichnung V., die bisher nur den poetischen Stücken der Bibel eigen war, auch auf die übrigen Bibelsätze prosaischer Art ausgedehnt. Luther gebraucht demgemäß V. nur in der mittelalterlichen Anwendung von Psalm-V.; „Bibel-V.e“ aus andern Büchern pflegt Luther mit „dieser Spruch“ anzuführen. (Belege für beide Bedeutungen aus ahd. Zeit bei Otfrid und Notker bei Braune a. a. O. S. 19/20. Vielleicht hat Otfrid seine eigenen deutschen rhythmischen V.e gemäß seiner Äußerung ad Liutbertum *fers* genannt.)

In der mhd. Zeit galt bis auf Sebastian Brant für den dt. V. ausschließlich das Wort *rīm*. V. kommt im mhd. in beiden Bedeutungen des lat. *versus* vor. Aber im Gegensatz zum deutschen *rīm* ist es auf den lat. V. beschränkt. (Belege aus Ottes 'Eraclius' und Hugo von Trimbergs 'Renner' bei Braune a. a. O. S. 20/21.) (S. auch den Art. *Reim*.)

Für das 14. und 15. Jh. ist die Anwen-

dung von *vers* für *rīm* nicht sicher bezeugt, obwohl es an sich denkbar wäre, daß ein lat. Gebildeter einmal diese Verschiebung sich gestattet hätte.

Anders wird es im 16. Jh. Zwar ist da auch noch *rym*, *reim* das eigentliche und sprachgemäße Wort für den dt. V., *vers* für den lat. V. Der Humanismus mit seiner Pflege der lat. V.e bringt es mit sich, daß lateingelehrte Dichter ab und zu *vers* auch für den deutschen V. brauchen (Erasmus Alberus). Adam Puschmann (1571) setzt schon öfter zu *reim* das Synonym *vers*.

Im 17. Jh. wird mit dem Eintreten der dt. Renaissancedichtung unter Vortritt von M. Opitz das dt. Wort *reim* allmählich durch das Fremdwort *vers* verdrängt, für welches nun außer dem lat. *versus* auch das französ. *vers* maßgebend wurde.

Für die zweite Bedeutung des lat. *versus* als Psalm-V. gibt es im mhd., auch zahlreiche Belege bis auf Luther, nach dessen Zeit diese Bedeutung von *vers* erst auf den allgemeinen „Bibel-V.“ übertragen wurde. *Vers* = Strophe kommt aber in mhd. oder spätmhd. Zeit nicht vor (s. auch den Art. *Strophe*).

V. in der Bedeutung *Strophe*, *Gesätz* wird zuerst für die Strophen des Kirchenliedes gebraucht. Hier kommt es durch den Psalmengesang auf und geht auf die zweite Bedeutung des lat. *versus* = Psalm-V. zurück. An die Stelle des lat. Psalmgesangs wurden nach der Reformation dt. strophische Psalmlieder gesetzt, worin Luther voranging. Nach ihm wurde der ganze Psalter in Kirchenliederform umgedichtet. Die einzelnen Strophen dieser Lieder entsprachen meist einem *versus* des lat. Psalters; nicht selten sind allerdings auch zwei (oder drei) *versus* in einer Strophe zusammengefaßt. Vom V.e des Psalters aus wurden nun die entsprechenden Strophen des Psalmliedes auch als V.e bezeichnet. Aus den durchaus vorherrschenden Psalmliedern ging dann der Gebrauch auch auf Kirchenliedstrophen über, die nicht aus dem Psalter stammten, also streng genommen keine „V.e“ waren. Diese Übertragung drang nach der Mitte des 16. Jhs. bei den Kirchenliedern mehr

und mehr durch und wurde in der ersten Hälfte des 18. Jhs. vollendet. Aus der Kirchenliedpraxis drang dann V. für Gesätz, Strophe schließlich auch in den weltlichen Liedergesang ein (Belege bei Braune a. a. O. S. 25/26). In der Umgangssprache wird der Gebrauch von V. = Strophe kaum geschmälert durch das schriftsprachliche Vordringen von Strophe.

W. Braune *Reim und V. Eine wortgeschichtliche Untersuchung*. Sitzungsber. der Heidelberger Akademie Jg. 1916, 11. Abhdlg.

§ 3. Das Wesen des V.es. V.e entstehen, wenn sich orchestischer Rhythmus mit sprachlichem Akzent mischt. Dadurch kommt es zu der dem V.e eigentümlichen Abstufung der Schwereelemente sowie der Abstandszeiten und zu der systematisch-ordnenden Zusammenfassung der Glieder. (Das Nähere s. in den Artikeln *Rhythmus*, *Akzent*, *Metrik*, *Hebung* und *Senkung*, *Quantität*, *Spondeus*, *V.fuß*, *Takt*, *Sprechmelodie*, *Strophe*.)

Der Klassifikation des V.es dient das *Metrum* (s. den Art. *Metrum*).

Wird das orchestisch-rhythmische Gruppensystem des V.es durch Überwiegen der sprachlichen Gliederung verschleiert, so entstehen *Bruchungen* (s. den Art. *Enjambement*).

§ 4. Arten des V.baus. Fallen bei der Mischung von sprachlichem Akzent mit orchestischem Rhythmus die orchestisch-rhythmischen Hebungen grundsätzlich mit akzentuellen Worthebungen der Sprache zusammen, so entstehen akzentuierende V.e (s. den Art. *Akzentuierende Dichtung*). Richtet sich die Lage der orchestisch-rhythmischen Hebungen nach den Quantitäten der historisch-sprachlichen Kammzeiten der Silben, so ergeben sich quantitierende V.e (s. den Art. *Quantitierende Dichtung*). Ist wechselnd eine Silbe Hebung, eine Silbe Senkung, so sind die V.e alternierend (s. den Art. *Alternierende Dichtung*). *Silbenzählung* ist kein Prinzip des V.baus. Zu allen drei Arten des V.baus kann *Silbenzählung* be-

stimmend hinzutreten (s. auch den Art. *Metrik*).

§ 5. V.formen, heimische und fremde, weist die dt. V.kunst im Laufe der Geschichte in großer Zahl auf. Die verschiedenen Formen sind in den einzelnen Artikeln dargelegt; für die heimischen V.formen s. besonders die Artikel *Alliterations-V.*, *Reim-V.*, *Reimpaar*, *Knittel-V.*

§ 6. Der V.schmuck (s. die Art. *Reim*, *Alliteration*, *Assonanz*, *Klangmalerei*).

§ 7. Die Schallform des V.es ist die Gesamtheit der hörbaren Eigenschaften, die an dem gesprochenen oder aus dem Schriftbild klingend gemachten V. haften (s. d. Art. *Schallform*, *Schallanalyse*, *Sprechmelodie*).

§ 8. V.einlagen finden sich in dt. Dichtung seit Ulrichs von Lichtenstein 'Frauendienst'. Auch Volksbücher, Märchen und Sagen zeigen V.einlagen.

P. Neuburger *Die V.einlage in der Prosadichtung der Romantik. Mit einer Einleitung: Zur Geschichte der V.einlage* (Pal. Bd. CXLV). G. Kahlo *Die V.e in den Sagen und Märchen*. Diss. Jena 1919. H. Klatt *Der V. im Märchen*, LE. XXI (1919), S. 1523—1529.

§ 9. V.wissenschaft (s. außer den bereits genannten Artikeln besonders den Art. *Metrik*).

Zu der dort genannten Fachliteratur jetzt noch in § 2 zu E. Sievers: G. Ipsen und Fr. Karg *Schallanalytische Versuche* 1928; zu F. Saran: G. Bunte *Zur V.kunst der dt. Stanze* (Sarans Bausteine Bd. XXII) 1928; zu A. Heusler: A. Heusler *Dt. V.geschichte* 2. Bd. Teil III: *Der altd. V.* 1927; 3. Bd. Teil IV und V: *Der frühneudeutsche V.* *Der neudt. V.* 1929.

14

P. Habermann.

Versbau s. Vers §§ 3 und 4.

Versbrechung s. *Enjambement*.

Verseinlage s. Vers § 8.

Verserzählung.

§ 1. Allgemeines. V. könnte alle Epik in Versen sein. Es wird hier jedoch vor allem an die kleineren Unterarten gedacht. Nun sind manche kleinere Arten schon in besonderen Artikeln be-

handelt worden: vgl. Ballade, Idylle (die auch in ungebundener Rede auftreten kann), Fabel, Legende (auch in Prosa möglich), Schwank (auch in Prosa denkbar), Heldenbriefe usw. Es fällt diesem Beitrag also die Aufgabe zu, eine Nachlese zu halten, die V.en zu behandeln, die die Literaturwissenschaft keiner besonderen Bezeichnung gewürdigt hat oder deren Geschichte zu kurz ist, um einen besonderen Artikel zu rechtfertigen, oder deren Bezeichnung zu dehnbar ist, um für sich erfaßt zu werden. Besondere Schwierigkeit verursacht dabei der schwankende Sprachgebrauch, wie sich unten öfter herausstellen wird.

§ 2. Alte Zeit. In der Völkerwanderungszeit ist die Epik knapp, balladenartig. Es hat sich der Ausdruck „Lied“, „Heldenlied“ dafür eingebürgert. Das „Ludwigslied“ (unstrophig, 9. Jh.), ein Heldenpreislied nebst Schlachtbericht, ist nicht wesentlich verschieden von dem, was man später geschichtliches Volkslied nennt, ebenso nicht das deutschlateinische Mischgedicht ‘De Heinricho’. Daß es weitere zeitgeschichtliche „Lieder“ gab, können wir aus vielfachen Nachrichten der Geschichtsschreiber erschließen. — Antikes Vorbild, vor allem das Vergils, führt dann zum Leseepos. Aber schon bevor das Heldenlied zum Leseepos wurde, hatte die Versübersetzung biblischer Vorlagen zu einer neuen Art von Versepik geführt. Ist die Vorlage kurz, so entsteht ein kürzeres (‘Christus und die Samariterin’), ist die Vorlage umfangreich, so entsteht ein längeres episches Gedicht (altsächsische ‘Genesis’). Die beiden Messiaden, vor allem der ‘Heliand’, werden von manchen geradezu Epos genannt. Das ‘Georgslied’ steht an der Grenze zwischen Lyrik und Epik, neigt aber mehr zu Epik. Es ist der Vorläufer der Verslegende.

Neben der deutschen geht lateinische Epik her. ‘Waltharius’ gewinnt zuerst Leseeposumfang. Zu erwähnen sind dann noch die sogenannten Modi, die der Artikel *Mittelateinische Dichtung* nicht erwähnt. Auf dem knappen Raum von 30—70 Versen behandeln sie Märchen-

stoffe (‘modus florum’: Lügenmärchen), Novellenstoffe (z. B. Schneekind: ‘modus Liebinc’; Freundschaftssage: ‘de Lantfrido et Cobbone’), Schwankstoffe (‘Heriger’) und Anekdoten (‘Alfarâd’). Über weitere, auch spätere Schwänke und Märchen s. *Mittelateinische Dichtung* § 7. Die epischen Versgattungen, die in kleinerem Umfang vorkommen, sind dann Legende, Geschichtsdichtung, Novelle, Tierdichtung. Die Verslegende, lateinisch oder deutsch, zieht sich durchs ganze MA. hin: Hartmanns ‘Armer Heinrich’ etwa 1500 Verse. Weiteres s. im Artikel *Legende*. Der geschichtliche und chronikalische Bericht beginnt etwa mit dem ‘Annolied’ (rund 900 Verse), streng genommen schon mit der altsächsischen ‘Genesis’. Die Umschreibung biblischer erzählender Bücher setzt erneut mit der ‘Älteren Judith’ (140 Verse) und der Wiener ‘Genesis’ und ‘Exodus’ ein. Hinsichtlich Fabel, Bîspel und Tierdichtung (‘Ecbasis’ schon 940) siehe die besonderen Artikel. Neben dem höfischen Epos gehen von Anfang an kürzere V.en her: ‘Moritz von Craûn’, 1800 Verse. Nach 1230 mehren sich die Schwänke und Vernovellen. Die mittelalterlichen Novellen sind in dem Beitrag *Novelle* nicht behandelt; man vergleiche aber den Art. *Mittelhochdeutsche Dichtung*. Als früher Versschwankdichter ist der Stricker, als früher Vernovellendichter ist Herrand von Wildon(ie) zu nennen. Das Morgenland, Frankreich und Sammlungen wie die ‘Gesta Romanorum’ liefern der reichen Erzeugung Stoffe. Dem Schwank ist ein besonderer Artikel gewidmet. Zusammenfassung von Versschwänken, die um eine Person gruppiert sind, beginnt mit Strickers ‘Pfaffen Amis’. Rahmenerzählungen wie die ‘Sieben weisen Meister’ müssen hier genannt werden, da sie aus einzelnen kürzeren novellenartigen V.en bestehen. Viele V.en des MA.s würden ohne weiteres den Novelentheorien des 19. Jhs. genügen. Die Novelle kreuzt sich leicht mit der Legende, wie die abenteuerreiche Geschichte von der ‘guten Frau’ (13. Jh.) beweist. Zunächst überwiegen Stoffe ritterlichen Hintergrunds (Konrads von Würzburg ‘Herz-

märe', 550 Verse; desselben 'Otto mit dem Barte', 800 Verse); später werden bürgerliche und bauerliche Hintergründe ('Meier Helmbrecht') häufiger. Neben der Novelle steht die lehrhafte Erzählung ('Der Schlegel'). In Boners 'Edelstein' sind auch zahlreiche Menschenfabeln; in die großen Lehrgedichte wie der 'Renner' und die Schächbücher sind Reimpaarerzählungen eingeschoben (s. DNL. XII, 1. Teil). Als halbepische Vergattungen des späteren MA.s seien noch erwähnt die Minneallegorien und die 'Ehrenrede' (Suchenwirt).

Goedeke § 72. § 80 Ende. § 88. § 100.

§ 3. 16. Jahrhundert. Mit dem Aufkommen des Prosaromans und der Prosaerzählung und -novelle wird der Bereich der V. erheblich kleiner. Selbst dem Verschwank erwächst in Fazeten und Prosaschwänken ein starker Nebenbuhler. Daß einmal ein ursprünglich ungebundener Stoff ververst wird, ist selten: 'Eulenspiegel Reimensweis' von Fischart. Am häufigsten ist der Verschwank, der auch am besten gelingt. Er wird gepflegt von Hans Sachs, Waldis, Sandrub u. a. Bei Hans Sachs findet sich häufig der Legendenschwank: scherzhafte Handlung, deren Träger Heilige sind: 'Kinder Evae', Sankt Peter mit der Geiß' usw. Die lehrhafte und moralisierende Erzählung in Versen pflegen Sachs, Alberus, Waldis. Auch das Meisterlied nimmt nun weltliche, erzählende Stoffe auf: Sachs, 'Der singende Schuster von Lübeck' (der Inhalt ist durch Hagedorns 'Muntern Seifensieder' bekannt). Daß das Unfug war, wird auch der zugestehen, der jede Erscheinung aus ihrer Zeit zu verstehen sich bemüht. Die Fabel wird nicht übermäßig gepflegt. Die Tierdichtung hat meist Epenumfang: Fischarts 'Flöhhatz' hat mehrere tausend Verse. Sehr groß ist die Zahl der geschichtlichen Lieder und Gedichte („Geschichtliche Volkslieder“), auch noch aus dem Dreißigjährigen Krieg. Goedeke in § 142 hat 310 Nummern mit weiteren Unterabteilungen. Die Reimchroniken verzeichnet Goedeke § 144: 33 Nummern. „Mordgeschichten“ ebenda in § 142,

Nr. 299—309. Die „Pritschmeisterdichtungen“, Beschreibungen von Freischießen, Vogelschießen, Hochzeiten und anderen Festen siehe ebenda in § 144: 23 Nummern. Fischarts 'Glücklich Schiff' veredelt diese Gattung. Goedeke § 144 beginnt mit der Aufzählung von 17 V.en; die meisten davon haben Eposumfang; bei mehreren ist der Umfang nicht angegeben. Auch in Goedeke § 174 stecken noch V.en, vermischt mit Lehrgedichten, beschreibenden und geschichtlichen Dichtungen, die meisten schon aus dem Anfang des 17. Jhs.

§ 4. 17. Jahrhundert. Auch im 17. Jh. ist die epische Versdichtung noch selten. Ein Überblick ist schwierig, da Goedeke die epischen Gattungen nur selten eigens zusammenstellt: § 177 in Band III „Geschichtliche Dichtungen“, § 191 „Heldengedicht“. Da aus seinen Titeln sich oft nicht einmal ergibt, ob es sich um Verse oder Prosa, um Drama oder Epik handelt, ist es auch unmöglich, die einschlägigen Dichtungen aus den übrigen Paragraphen herauszusuchen. Einige kürzere erzählende Dichtungen habe ich schon im Artikel *Neudeutsches Epos* § 1 angeführt. Eine zusammenhängende Reihe ergibt sich auch für die epischen Dichtungen mittleren Umfangs nicht. Es wären noch nachzutragen als auf der Grenze zum Epos stehend: Titz, 'Gaurin und Rhode' 1644 (die vom Geliebten aus dem Grabe gerettete, vom Ehemann ihm abgetretene Frau); Neumark, 'Fryne Bozene' 1651, 68 Blätter 12^o (nach dem Holländer Cats); desselben 'Sophonisbe' 1651, 20 Blätter 12^o; Joh. Georg Albini, 'Erofilos' 1652; 16 Blätter, derselbe Stoff wie Neumarks 'Fryne'; auch dieses Werk nach Cats; Rist, 'Cyrus und Aspasia' 1654 (erwähnt von Kurz II, 374; nicht bei Goedeke); Rist, 'Spanische Zigeunerin' (der Preciosastoff) 1656 (s. Kurz a. a. O.; nicht bei Goedeke); Hohberg, 'Unvergnügte Proserpina' 1661; Postel, 'Lustige Juno' 1700. Daneben gibt es vorwiegend beschreibende oder geschichtliche Dichtungen (Goedeke § 191): J. S. Wieland, 'Beschreibung der Stadt Urach' 1626; Illenhofer, 'Beschreibung der Schlacht im Breiten-Felde' 1643; Rist, 'Kriegs- und Friedenspiegel, worinnen

die Greuel des . . . Krieges . . . ausführlich beschrieben' 1640; 1440 Alexandriner. Anzuschließen sind hier Dichtungen von der Art von Rists 'Holstein, vergiß nicht': Beschreibung eines großen, zerstörenden Unwetters; der Bericht unterbrochen durch Ermahnungen, Hinweis auf den Zorn Gottes usw. Von hier kommt man unmerklich zu Opitzens großen beschreibend-betrachtenden Gedichten. — Kleine Versschwänke finden sich im Anhang zu Laurembergs 'Scherzgedichten' (aber nicht von Lauremberg), in Rists 'Poetischem Lustgarten' 1638; Chr. Weise hat einige lehrhafte Erzählungen gedichtet. Gervinus (III⁴, 306) erwähnt „kurze Schwänke“ in Schefers Epigrammen und Versanekdoten von Joh. Grob ('Dichterische Versuchsgabe' 1678); s. darüber auch Kurz a. a. O. II, 373.

§ 5. Aufklärung und Rokoko, Hagedorn. Einen Aufschwung der V. bringt das 18. Jh. Die Fabel ist um ihres lehrhaften Wesens willen beliebt. Zur sittlichen Belehrung läßt sich aber fast jede Erzählung mißbrauchen. Daher sind die „moralischen Erzählungen“ ebenso beliebt; sie stehen mit Fabeln untermischt in den Gedichtsammlungen; und manche stellen die Lehre auf, daß zwischen „Tier- und Menschenfabel“ kein Unterschied sei. Die gleichzeitigen Franzosen wie Lafontaine gebrauchen die Ausdrücke *fable*, *conte* und *nouvelle*. Auch Prosaerzählungen der Wochenschriften (Addison, 'Spectator', 'Tatler') gaben Stoffe und arbeiteten der V. vor. Gellert z. B. und der frühe Wieland schöpften aus dieser Quelle (Wielands 'Balsora', 'Serena'). Dem Rokoko ist die morallose oder unmoralische Erzählung (unmoralisch im Sinne bürgerlichen Herkommens) angemessener als die „moralische Erzählung“. Es finden sich darum bei Hagedorn, aber auch bei Gellert, viele Geschichten, die nur der Freude am Witz, am witzigen Erzählen, am Fabulieren ihr Dasein verdanken. Alle drei Arten werden in Ton und Ausgestaltung denselben Grundsätzen unterworfen. Die Stoffe stammen von überall her, von Franzosen vor allem, aber auch aus der Antike, aus

Italien und aus englischen Klassizisten (Prior Nachahmer von Lafontaines 'Contes'). Im Ton ist Lafontaine neben Horaz bis in die 60er Jahre das vielgepriesene Vorbild für den Plauderstil. Da der Inhalt uns heute zumeist kalt läßt und die Lehre uns banal erscheint, so übersieht man gerne, mit wie viel Kunstverstand, guter Laune, scharfer Beobachtung diese Geschichten, besonders von Hagedorn und Gellert, erzählt worden sind. Dabei wird allerdings mancher Kunstgriff der ausländischen Vorlage verdankt; z. B. ist der unten gelobte witzige Aufbau von Hagedorns 'Küsse' schon im französischen Vorbild zu finden. „Drollige Einfälle, feine und scharfe Satire, köstliche Ironie, unterhaltende Wortspiele, elegante Sprache, fließende Verse, lebendige und zugleich behagliche Darstellung“ findet man nach dem Muster Lafontaines seit Hagedorn auch bei den deutschen Erzählern. Das Versmaß ist in Anlehnung an Lafontaine und Lamotte der Alexandriner (seltener) oder der mit kürzeren jambischen Zeilen untermischte unstrophische Alexandriner; oder man wählt freie Verse, „vers irréguliers“, oder auch Strophen mannigfacher Art (Hagedorn). Über die wenigen Verserzähler vor Hagedorn s. Eigenbrodt a. a. O. S. 3 ff. und die Ergänzungen Seufferts: Canitz, Brockes, Drolinger; auch mehrere Übersetzungen Lafontaines und Lamottes waren Vorübungen. Hagedorns früheste V.en erscheinen 1732; seine erste Sammlung 1738, eine zweite Sammlung 1750. Hagedorn hat in Anmerkungen seine Vorgänger, oft deren 4 oder 5, nachgewiesen. Das Gesamtgepräge ist Lafontainisch. Die Mannigfaltigkeit der Form ist groß. Versnovellen könnte man nennen: 'Adelheid und Heinrich', 500 Verse, und 'Der Falke', rund 300 Verse (dessen Stoff auch bei Boccaccio sich findet). Von diesen größten Erzählungen geht es hinab bis zur Anekdote, zum Witz, zum Epigrammatischen. Schwankartig ist 'Laurette' (auch bei Boccaccio): Eine Frau, von ihrem Mann mit zwei Liebhabern im Schlafgemach ertappt, weiß sich durch klugen Einfall aus der Schlinge zu ziehen. Wie geschickt

bei knappster Fassung die Handlung gebaut sein kann, zeigen 'Die Küsse': Vier Ströphchen, vier Umkehrungen und Gegensätze: Ein Schäfer gibt einer Schäferin für einen Kuß dreißig Schafe, gibt dann für dreißig Küsse ein Schaf, erhält für einen Kuß alle geschenkten Schafe zurück, würde dann für alle Schafe keinen Kuß mehr geben. Geschichten, die bloß um der Spitze willen erzählt sind, sind nicht umfangreich: 'Liebe und Gegenliebe': Liebhaber und Liebhaberin beteuern in je einer längeren Rede ihre ewige Treue. Dann sofort der knappe Schluß: Nach einigen Tagen trennten sie sich. Ein bloßes Sitten- und Charaktergemälde ist 'Doris': Junge, hübsche Frau und alter, häßlicher und eifersüchtiger Gatte. Beispiel für epigrammatische Erzählung sei 'Reue über eine nicht begangene Bosheit': Zwei Strophen: Die Buhlerin weint über den Verlust des Geliebten; jemand sagt zu ihr, bei den großen Vorzügen des Untreuen verstehe man ihren Schmerz. Darauf die Buhlerin: Ich weine, weil er noch einen Mantel besaß, um den ich ihn nicht mehr bringen konnte. 'Das Bekenntnis' würde man heute „Witz“ im Witzblattsinne nennen. 'Wein und Liebe', rein betrachtend, hat sich unter die „Erzählungen“ verirrt, so wie unter den „Liedern“ auch einiges fast Erzählende steckt. Gerne wird mit allgemeinen, meist nicht tiefen Gedanken begonnen. Auch in die Erzählung werden längere erörternde Stellen eingeschoben. Die Moral ist nicht immer ernst gemeint; wenn 'Liebe und Gegenliebe' mit den Worten schließt: „O wahres Muster heutiger Liebe!“, so weiß man, daß Flatterhaftigkeit bei Hagedorn keine Sünde ist. Die Gesamtanschauung ist rokokohaft: Frauenuntreue, Frauenlist, zänkische Eheleute, käufliche Liebe, um junge Mädchen werdende Greise; eifersüchtige Ehemänner werden verurteilt; Unbeständigkeit der Frau gilt als selbstverständlich; Priester und Mönche brechen das Gelübde der Keuschheit. Neckische Anmut verrät 'Der Ursprung des Grübchens im Kinn'. Schäfer-einkleidung findet sich einige Male. Lüsternes fehlt nicht, doch ist Hagedorn zurück-

haltend im Vergleich zu Rost. Verfüngliches wird bereits durch Andeutung oder Erratenlassen bewältigt. 'Der Blumenkranz' erzählt eine Liebesidylle im Wald mit Kranzwinden und Küssen; Schluß: „Man glaubt, sie taten dies, was einst Aeneas tat, als Dido und der Held in einer Höhle waren.“ Der Ton ist behaglich plaudernd, die Sprache ist idealisierte Umgangssprache; „unwesentliche Einzelheiten werden mit nachlässiger Behaglichkeit berichtet“. Dabei fällt Vorliebe für Idyllisches auf. Der Dichter spricht von sich, redet den Leser an. Satirische Seitenbemerkungen sind häufig (Formel: „wie ein, welcher“); Sentenzen nicht selten, aber seicht, mehr scherzhaft gemeint: „Wo die Gewalt unbrauchbar ist, bedient ein Weiser sich der List.“

Die Nachahmer Hagedorns sind zahlreich, erleiden jedoch vielfach gleichzeitig auch den Einfluß Gellerts: Giseke, J. A. Schlegel, Pfeffer, Lichtwer ('Vier Bücher äsopischer Fabeln' 1748), Kästner (4 V.en, Werke II, 29 ff.); Ebert (nur 2, z. B. 'Der verzweifelte Schäfer', nach Prior); J. L. Huber, Gleim ('Die Milchfrau'). Bei Lichtwer und Pfeffer überwiegt die Tierfabel. Von Lichtwers moralischen Erzählungen sind besonders bekannt 'Die Katzen und der Hausherr' und 'Die seltsamen Menschen' (d. h. Spieler). Lessings V.en sind Schule Hagedorns, aber bissiger, schärfer, von trockenem Witz: Die Frauen taugen alle nichts, die Ehe ist Marter, Liebe ist Sinnlichkeit: 'Faustin', 'Das Muster der Ehe', 'Der Eremit'. Einwand des Lesers und dessen Widerlegung, dem Plauderstil überhaupt eigen, wird von Lessing besonders geliebt. Consbruch ('Poetische Erzählungen' 1750) scheint vorwiegend Franzosen als Muster zu haben. Seine Vorrede rühmt Vergier, des Marais, Lafontaine, Fontenelle, I. B. Rousseau als Erzähler. — Kurze Gedichte, in denen eine Kluge oder auch hervorragend Dumme oder eine Kindliche am Ende steht, finden sich das ganze Jahrhundert hindurch in Epigrammsammlungen versprengt.

Die Leichtfertigkeit des Rokoko erscheint am stärksten bei französischen

lüsternen Erzählern, bei dem Fabeldichter Lafontaine, bei dem Abbé Grécourt, bei Crébillon dem Jüngeren. Als Vertreter der deutschen Nachahmer sei Rost genannt ('Schäfererzählungen' von 1742; dann noch romal gedruckt; die „Vermischten Gedichte“ von 1769 enthalten noch Ähnliches, z. B. 'Die Brautnacht'). Die Schäferinnen kommen blöden Schäfern weit entgegen. Schluß ist immer die höchste Gunst. Andeutungen, Aufforderungen an die Leser, das weitere zu erraten, bei Hagedorn schon zu finden, stehen hier auf jeder Seite: „Drauf folgten schon die zärtlichsten Gebärden, die leichter nachgeahmt als hier beschrieben werden.“ Fast ebenso häufig sind heuchlerische Ermahnungen an die Mädchen, aus dem Erzählten zu lernen, wie man es nicht machen soll. Die ausgelassenste Geschichte ist 'Das Zeisignest'. England ist auf diesem Gebiet durch Prior vertreten, dem Wielands 'Nadine, eine Erzählung in Priors Manier' (2 S.) nachfolgt. Kleine Liebeserlebnisse erzählt auch die Anakreontik, mit Einmischung von viel Mythologie allerdings (Gleim 'Der Vermittler').

Wolrad Eigenbrodt *Hagedorn und die Erzählung in Reimversen* Berlin 1884 (behandelt vor allem die Fabel). Besprochen von Seuffert AfdA. XII 68—97, mit wichtigen Ergänzungen und Berichtigungen.

§ 6. Fortsetzung. Gellert, Wieland. Gellert setzt den leichten Plauderton fort (Fabeln gesammelt 1746). Die Umgangssprache wird noch mehr zu Hilfe genommen; die Beziehung zwischen Leser und Dichter wird noch enger als bei Hagedorn. Gellert ist immer unterhaltend, flüssig, gewandt, biegsam, anmutig, voll Humor; im Gegensatz zu Hagedorns kurzen Sätzen liebt er weitschweifige Relativkonstruktionen. Die Erzählung umfaßt im Gegensatz zu Hagedorn meist eine Seite, selten mehr als zwei Seiten. Die Geschichten sind sittsamer als die Hagedorns; Ehebruch spielt eine geringere Rolle ('Lisette'). Aber die Schwäche des weiblichen Geschlechtes wird auch ihm Lieblingsgegenstand. Die Tendenz ist oft moralisch, die Handlung oft auf die Lehre zugeschnitten; die Moral, meist vorausgeschickt, beansprucht nicht selten

ein Drittel des Umfangs; die Handelnden sind moral-satirische Typen, deren Farblosigkeit durch die antiken oder französischen Namen noch gesteigert wird. Die Satire ist mild, mehr weinerlich als beißend. Auch Philosophisches und Kulturelles wird berührt: Redekniffe der Philosophen; Unzuverlässigkeit aller Philosophie ('Geschichte vom Hute'); wässrige Trauerspielverse ('Das Gespenst'), seichte Schriftsteller ('Der unsterbliche Autor'). Novellenartiges ist selten ('Inkle und Yariko'). Der Handlungskern ist durchweg klein, die Ausmalung ist alles; scherzhafte Einzelheiten des Alltagslebens werden treffend beobachtet, das bürgerliche Leben anschaulich dargestellt. Auch bei Gellert finden sich Gedichte, die an der Grenze des Epischen stehen. Die 'Betschwester' ist eine Charakterschilderung nach Art der moralischen Wochenschriften. 'Der Selbstmord' ist auf die Spitze hin gearbeitet. 'Der Greis' ist überhaupt nicht episch. In beiden wird epigrammartig durch bedeutende Vordersätze Erwartung erweckt, dann aber der Leser enttäuscht.

Eine neue Note bringt Wieland mit seinen 'Komischen Erzählungen'. Das sind Stücke von 500—1000 Versen; sittliche Absicht fehlt wie bei Rost. Das Leichtfertig-Sinnliche steht im Vordergrund. Zunächst erzählt er antike Götterliebschaften in der Art des Spötters Lukian (4 Dichtungen). Er travestiert die alten Mythen, geht bis hart ans Burleske: 'Diana und Endymion', 'Urteil des Paris' usw. (1762—1765). Die Vorstellungen sind die Hagedornschen: Zänkische Ehefrauen, der Versuchung erliegende Spröde, ungetreue Ehegatten. Auch die ironische Behandlung der sinnlichen Liebe wie bei Hagedorn. Der Plauderstil der beiden Vorgänger ist noch entzückender und fließender ausgebildet. Komische Wirkung wird erzielt durch Travestierung, durch grobe Zeitverstöße, indem Ansichten, Gesellschaftsphrasen und Bräuche des 18. Jhs. in die Griechenwelt übertragen werden, Ironisierung der Helden, und durch Sentenzen der Selbstverständlichkeit. Den Göttersagen ließ Wieland

dann V.en ähnlichen Umfangs und Tons aus anderen Stoffgebieten folgen: 'Kombabus' (1771) nach einer Lukianschen Erzählung (der Königsfreund, der sich entmannt, um nicht die Liebe der Königin auf sich zu ziehen), 'Sixt und Klärchen' (eine deutsche Sage: Liebe von Mönch und Nonne), 'Pervonte' (ein neapolitanisches Märchen), 'Wintermärchen' (aus 'Tausendundeiner Nacht'), 'Des Maultiers Zaum' (altfranzösisches fabliau, Artussagenkreis), 'Schach Lolo' (törichter, undankbarer, morgenländischer Herrscher) usw. Die sittlichen Anschauungen sind immer dieselben: Schilderung von Busen, Beinen und Armen, Flitterwochen, Verführungsbemühungen, weibliche Verführungskünste, bezwungene Spröde, der Verführung erliegende Asketen usw. Eine Ausnahme macht 'Geron', nicht scherzhaft erzählt, von der strengen Sittlichkeit der Humanität getragen. Die zweite Gruppe von Erzählungen stammt aus den 70er Jahren; 1795 wird noch 'Die Wasserkufe' nachgeliefert: der Sinnlichkeit erliegender Einsiedler, standhafte Welt-dame.

Als Wieland noch platonisch dichtete, hatte er eine andere Art von Erzählungen gepflegt: 1752, 'Moralische Erzählungen', später bloß 'Erzählungen' genannt; es sind sechs, die zusammen 80 Seiten füllen, in Blankverse, sehr tugendhaft empfindsam, ernsten Tones ('Balsora', 'Serena' usw.) Von einem Helden heißt es: „Er hatte nie geliebt“; „sein großes Herz fand nur die Tugend schön“. Vorbild ist Thomson, den Wieland durch Bodmer kennen lernte. Bodmer hatte nämlich 1745 im Anhang zu Lange-Pyras 'Freundschaftlichen Liedern' seine Übersetzung von drei Thomsonschen Erzählungen veröffentlicht. Diese Art, die Beispiele großer Tugend aufstellt und nur ernsten, fast rühmenden Ton kennt, findet sich auch anderwärts: E. v. Kleist 'Die Freundschaft', 1757; Gleim 'Der gute Mann', 1774.

H. Sittenberger *Untersuchungen zu Wielands komischen Erzählungen*, VjschrLg. IV, 281 ff. 406 ff. V, 201 ff.

§ 7. Fortsetzung. Die Nach-

ahmer der Hagedorn-Gellert-Wieland-Schule sind sehr zahlreich. Bei Lichtwer und Pfeffel überwiegt das Moralische in Gellerts Art, bei den späteren Wielands Einfluß. Als Wielandschüler sind insbesondere zu nennen: Thümmel, Heinse, K. Arn. Schmid ('Des heiligen Blasius Jugend und Visionen', in Alexandrinern). Auch von Goethes Gedichten aus dem Buch 'Annette' gehören mehrere zur Rost-Wieland-Schule: 'Ziblis', 'Lyde', 'Triumph der Jugend'. Während Wieland zeitliche und räumliche Ferne nötig gehabt hatte, spielt Thümmels 'Inoculation der Liebe' (1765, 25 Seiten) in der Gegenwart (ein junger Mann verführt ein junges Mädchen unter dem Vorwand, Zärtlichkeiten seien das neuerfundene Mittel gegen die Blattern). Man rühmte, daß diese (ziemlich läppische) Erzählung Wielands fließendem Stil sehr nahekomme. Später ließ er 'Das Erdbeben von Messina' (50 Seiten) folgen. Diese beiden Geschichten und die fälschlich Rost zugeschriebene 'Nachtigall' (von Lamprecht) haben das gemein, daß vorzeitiger Vereinigung der Liebenden sofort die Vermählung folgt; so wird ein moralisches Mäntelchen nachträglich umgehungen. Einen sehr eindeutigen Stoff behandelt Heinse nach Dorat ('Die Kirschen'), auf Veranlassung Gleims. Daß Heinse ein großer Verehrer Wielands war, zeigt sich allenthalben in seinen Vorreden und Anmerkungen. Er hat auch eine zweibändige Sammlung von V.en des 18. Jhs. herausgegeben, unter dem Titel 'Erzählungen für junge Damen und Dichter'; darin sind vertreten: Hagedorn, Gellert, Gleim, Lessing, Rost, Lichtwer, Pfeffel, auch Kästner, Löwen und die Karschin. Noch bei Bürger findet sich Hierhergehöriges: 'Veit Ehrenwort', 'Lais und Demosthenes'; Bürgers großes Gedicht 'Die Königin von Golkonde' (500 Verse, nach einer französischen Prosaerzählung) ist durchaus in der Art von Wielands V.en. Wielands Vermärchen setzt Alxinger fort ('Feenmärchen'). Zwischen Gellert und Wieland schwankt v. Nicolay hin und her: Anfangs Gellert, dann meist nach französischen fabliaux ('Griselde', 'Die Buck-

ligen'). Die Dichter komischer Erzählungen nennt Goedeke in § 225, vor allem Nr. I—II. Doch stehen die wichtigsten an anderer Stelle; weitere Namen zählt H. Kurz auf in seiner 'Geschichte der deutschen Literatur' II, 561. Im Göttinger und Vossischen Musenalmanach ist die scherzhafte V. öfter vertreten. In den späteren fehlt sie.

Eine andere Art kürzerer V.en kommt dann auf, die Romanze. Sie geht von der Moritat und dem Bänkelsang aus (s. d. Art. *Ballade*). Sie ist die Vorläuferin der Ballade. Zum Unterschied davon wird dann schon im 18. Jh. der Hagedorn-Gellertschen Erzählung der Name „Poetische Erzählung“ gegeben. Strophische Form ist der Romanze und Ballade unerlässlich. Manche erblicken damals in der unstrophischen oder strophischen Form das Unterscheidungsmerkmal, so etwa Langbein. Aber abgesehen davon, daß dieses Kennzeichen äußerlich ist, ist darauf hinzuweisen, daß schon manche „Erzählungen“ Hagedorns und daß auch z. B. Thümmels 'Erdbeben in Messina' strophisch waren. Auch Eschenburgs 'Beispielsammlung' von 1788 ff. gliedert die Epik in Romanze, Ballade, Epos, Heroide und „poetische Erzählung“ (letzttere in Band I); in die er die Fabel einbezieht. Als weitere ans Epische streifende Gattung (im 18. Jh.) wäre dann noch die Versidylle anzufügen (E. v. Kleist, der Hain u. v. a.). An den Grenzen der Epik stehen auch Nachzügler längst veralteter Gattungen, geschichtliche und erdkundliche Gedichte wie Hubers 'Rüdiger von Starhemberg oder die zweite Belagerung Wiens' (1783), Dannenberg 'Der Harz' (1782).

Die scherzhafte V. der Hagedorn-Gellert-Wieland-Art setzt sich bis gegen 1825 fort. Kurz (a. a. O. III, 294) zählt spätere Dichter dieser Art auf: den Satiriker Lichtenberg ('Simple, jedoch authentische Relation von den kuriösen schwimmenden Batterien'), J. D. Hartmann, Weppen, Weißer, Seume ('Lebenslauf Jeremias Bunkels'); noch später liegen N. Meyer, Prätzel, Mächler. Der bekannteste und seinerzeit beliebteste der Nach-

zügler ist Langbein. Auf ihn hat im Stil auch Bürger und die scherzhafte Romanze eingewirkt. Burleske Verzerrung und Situationskomik sind seine starken Seiten. Sittlich Anstößiges im bürgerlichen Sinn ist häufig. Er pflegt auch den Schwank (Goedeke § 225, 32—33). Er selbst teilt seine Dichtungen ein in die strophischen Balladen und Romanzen und die unstrophischen „Erzählungen“, für die er seit 1812 auch Knittelverse verwendet ('Der Affe'). Anfangs schöpft er aus dem zwischenvölkischen Schwank- und Novellenbestand, den er durch französische Sammlungen kennenlernt, bleibt also im Stoffkreis Hagedorns-Gellerts. Seit 1800 dringen Legende, Sage, Märchen vor, für die er durchweg strophische Maße wählt, und in denen die moralischen Typen keinen Platz mehr haben. Doch ist auch sein bekanntester Schwank 'Pfarrer Schmolke und Schulmeister Bakel' strophisch. — Neben der scherzhaften lebt auch die ernste moralgetränkte Erzählung weiter, bei Langbein z. B. und bei Seume ('Der Wilde'). —

H. J e B *Langbein und seine V.en* (ForschnLg. XXI) Berlin 1902.

§ 8. Vom Sturm und Drang bis zur Romantik. Sturm und Drang schiebt die „poetische Erzählung“ in den Hintergrund und bringt die ernste Ballade zur Blüte. Bürger ging voran. Über den Unterschied zwischen Ballade und Romanze ist eine Einigung nicht erzielt. Was ist der Unterschied zwischen „Poetischer Erzählung“ und Ballade-Romanze? Äußerlich ist es, ihn bloß in der strophischen und unstrophischen Form zu erblicken. Der Ballade ist wohl das außergewöhnliche Ereignis zuzuweisen, und das Mythisch-Schauerhafte und Dämonische, bei gleichzeitiger Zusammenballung der Handlung in eine oder wenige großartige Szenen (Uhlands 'Bertran de Born'). Lyrischer Einschlag oder Darstellung eines äußeren Zustandes, die manche fordern, werden sich wohl auch in der „poetischen Erzählung“ finden. Die Ballade ist jedenfalls ein Sonderfall innerhalb der Klein-epik, so wie die Novelle innerhalb der Prosaerzählung. Im Einzelfall wird die

Grenze schwer zu ziehen sein. Die Legende, die seit Herder und der Romantik wieder angebaut wird, neigt, ebenso wie die bei der Romantik beliebte Sage, im allgemeinen mehr der poetischen Erzählung zu. Falsch ist es, die Ballade für die künstlerisch wertvollere Gattung zu halten, wie das die Klassik tut. Die Mundardichter ziehen die poetische Erzählung vor (Grübel 'Der Bauer und der Doktor'). Bei Schiller ist die poetische Erzählung fast unvertreten. Grenzgedichte schweifen eher ins Gebiet der Elegie ('Kassandra') oder in das Gebiet der Parabel und Allegorie ('Das verschleierte Bild zu Sais'; 'Pegasus im Joch'). Was Goethe unter Ballade einreicht, ist nicht alles balladisch. Abgesehen davon daß 'Mignon' rein lyrisch ist, sind z. B. folgende angebliche Balladen anderen Gattungen zuzuweisen: 'GutMann und GutWeib' ist ein Schwanke; die 'Wandelnde Glocke' erinnert an die moralische Erzählung; ebenso scheidet sich der 'Schatzgräber' von ihr durch das Eingreifen des Wunderbaren. 'Wirkung in die Ferne' ist eine Anekdote, 'Hochzeitslied' eine Sage; 'Ritter Kurts Brautfahrt' erinnert an Hagedorn. Gemeinsam ist allerdings allen die strophische Form.

In der Kleinelpeik kommt die Romantik nicht über das klassische Vorbild hinaus; daher herrscht hier dieselbe Mannigfaltigkeit. Kerners 'Reichster Fürst' und Schwabs 'Ritt über den Bodensee' sind anekdotisch. 'Das Gewitter' ist eine ernst vorgetragene Moritat. Kerners 'Vier wahnsinnige Brüder' eine pathetisch vorgetragene moralische Erzählung. Sie alle haben strophische Form, während hingegen der doch wohl balladische 'Johannes Kant' von Schwab durchgereimt ist, ebenso wie Uhlands 'Schwäbische Kunde'. Sagen eignen sich zu scherzhafter Darstellung; doch tritt jetzt an Stelle des Satirischen das Gemütvoll-Humorige (Kopisch 'Die Heinzelmannchen'). Rückerts Gesamtausgabe hat einen ganzen Band „Erzählungen“, einen andern mit dem Titel „Sagen“ (alles in Versen).

Seit Wieland und der Romantik ist das Epos in Schwung. Neben den größeren

Epen gehen naturgemäß epische Dichtungen geringeren Umfangs her. Es gibt Dichtungen von 10—30 Seiten Umfang, die in der ganzen Anlage und Erzählart die Gepflogenheiten des Epos übernehmen, z. B. die Handlung nicht in wenige Haupt-szenen zusammendrängen; man kann sie aber noch nicht gut Epen nennen. Derartige Gebilde sind etwa Hölderlins 'Emilie vor ihrem Brauttag' (600 Verse, Briefform, elegisch-idyllisch, wenig Handlung, viel Gefühl und Stimmung); Arnims handlungsreiche, schalkhafte 'Geschichte des Mohrenknaben' (1810), Rückerts 'Sawitri' (Gattentreue überwindet den Tod; 500 Verse); desselben 'Hidimba, eine brahmanische Erzählung', 750 Verse; 'Kind Horn, eine altenglische Erzählung' (Nibelungenstrophe, 25 Seiten), 'Flor und Blanscheflor' (Terzinen, 25 S.); Chamisso 'Salas y Gomez' (in Terzinen) u. a. Auch Schellings 'Letzte Worte des Pfarrers von Drottning' (Terzinen) sind umfangreich.

Byron scheint dann neue Anregung zu geben. Er hat eine Reihe epischer Dichtungen im Umfang von 400—2000 Versen ('Der Gefangene von Chillon', 'Lara', 'Der Giour' usw.). Er gab der Annette von Droste-Hülshoff Anregung, etwa für ihr 'Vermächtnis des Arztes' und für den 'Spiritus familiaris des Roßtäuschers' (beide etwa 800 Verse) usw. Lenau hat einige kleinere epische Dichtungen, die er in einzelne Romanzen zerlegt nach Art der „Romanzenkränze“ ('Ziska', 'Anna', 'Klara Hebert' usw.). Breite Ausmalung von Landschaft und Gefühl ist Lenau und der Droste gemein. Auch Versmärchen mittleren Umfangs gibt es, z. B. Rückerts klägliche Reimerei 'Drei Quellen', desselben 'Edelstein und Perle' (in Form eines Zwiegesprächs zwischen beiden); beide Märchen in Terzinen.

Die 'Deutschen Sagen' der Brüder Grimm werden vielfach als Stoffquelle benutzt (Droste, 'Spiritus familiaris'). 'Die Schlacht im Löner Bruch' der Droste (2400 Verse) erinnert daran, daß immer noch Ortsgeschichte in kleineren und größeren Dichtungen behandelt wird. So behandelt Kilian Wolf, ein Fuldaer, 1827

'Sturmhus, den ersten Abt von Fulda'; Adam Koch 'Die Gründung der Wallfahrtskirche zu Vierzehn-Heiligen' (1820, 22 Seiten). Weiteres Derartiges bei Goedeke § 333. Auch die Versbeschreibungen von Orten und Bergen und Gebirgen leben weiter, z. B. Stähele: 'Galls Schöpfung oder St. Gallen und seine Umgebung' (1817, 23 Seiten), Stockmeyer: 'Der Tönsberg', (1825, 24 Seiten). Beschreibungen von Rheinfahrten schloßen sich an (s. Neudates Epos § 9).

§ 9. Die spätere Zeit bringt keine neuen Züge. Neben der Unzahl der Balladen gibt es V. en jeder Art; nur die „moralische“ Erzählung ist verpönt. Die Mundartdichter pflegen Schwankhaftes und Anekdotisches (Reuters 'Läuschen un Rimels', 1854). Epische Gedichte mittlerer Länge gehen neben den großen her: Geibel 'Morgenländischer Mythos', 'König Sigurds Brautfahrt' (mehrere „Gesänge“). Heyse nennt 13 seiner V. en „Novellen in Versen“. Der Umfang beträgt 12—80 Seiten. Auch die kleinsten ('Die Brüder', 'Urica') entsprechen wohl den Anforderungen, die Heyse an die Novelle stellt. 'Der Salamander' hat den Untertitel 'ein Tagebuch in Terzinen' (1879). Nachfolger Heyses ist noch spät Widman: 'Bin der Schwärmer' (1895); 'Jung und Alt, zwei Novellen in Versen' (1892). Um dieselbe Zeit liefert Julius Grosse 'Episoden und Epiloge, kleinere erzählende Dichtungen' (1890). Hingegen sind die 3 oder 4 Hamerlingschen Versdichtungen mittleren Umfangs nicht episch. Wie verworren die Fachausdrücke behandelt werden, beweist die Tatsache, daß Hamerling seinen 'Germanenzug' (1864: Prophezeiung germanischer Zukunft) eine Kanzone nennt.

Die Naturalistenzeit war der V. nicht günstig. Aber die Lyriker waren ja zu meist halbe Romantiker geblieben. Der Freundeskreis Liliencrons z. B. hat die Brücken zur Vergangenheit nie ganz abgebrochen (Liliencron 'In einer Winter nacht'). Aber die Gattungsgrenzen werden nicht innegehalten; die Einordnung vieler Gedichte Liliencrons und Bierbaums ist schwer. Berühmt sind nur die liedhaften

Sachen und die Balladen geworden. In Liliencrons, Dehmels, Bierbaums Gedichten ist vieles Unstrophische, Unballadische Erzählende (Liliencron 'Papst Clemens II') manches schillert nach dem Lyrischen. Die Ballade hat Liliencron in die Naturalistenzeit hinübergerettet. Allegorische und traumartige Begebenheiten sind beliebt (Bierbaum 'Aus der Herrgottsperspektive' im 'Irrgarten der Liebe'). Kleine Erlebnisse bekommen tief symbolische Bedeutung (W. v. Scholz 'Der Traum'). V. en mittleren Umfangs scheinen, wie die Epen, seltener zu sein: Schöneich-Carolath 'Don Juans Tod', 'Fatthüme' (aus lyrischen Gedichten zusammengesetzt), G. Falke 'Die Insel' (10 S.), 'Die Schiffbrüchigen' (40 S.).

Zum Schrifttum der Fabel, das manchmal die „poetische Erzählung“ nebenbei einbezieht, s. bes. d. Art. *Tierdichtung*. In DNL. ist die V. schwach vertreten. Joh. Joach. Eschenburg *Beispielsammlung* I. Bd.: „Poetische Erzählung“ 1788. Ant. Dietrich Braga X, 1827 f. (mit Haller beginnend). K. W. Ramler *Fabeln und Erzählungen aus verschiedenen Dichtern* 1779. J. Wiegand.

Versfuß. Der Ausdruck V. stammt aus der antiken Metrik (πούς, pes). Schon hier bedeutet diese Bezeichnung nicht die organischen rhythmischen Gruppen des Verses, sondern zum Zweck metrischer Skansion mechanisch getrennte Teile des Verses. In dieser Bedeutung wurde der Ausdruck in die dt. Verslehre übernommen. Dabei trat dann aber die falsche Anschauung in den Vordergrund, die Versfüße seien die rhythmischen realen Teile des dt. Verses. Der V. ist aber nur ein Teil des abstrakten *Metrum* s bzw. des metrischen Schemas. Der V. ist kein realer Teil des *Rhythmus*. Ein Vers selbst besteht nicht aus Versfüßen, sondern aus rhythmischen Gliedern, die durchaus andere Form haben können als die Versfüße. Die Versfüße ergeben sich nur für den, der einen Vers skandiert oder schematisiert. Dabei herrscht die Vorstellung, der Fuß müsse ein relativ einfaches, sich gleichbleibendes Gebilde sein. Das *Metrum* freier Sprechformen, wie Aliterationsvers, frühmhd. Reimvers, freie Rhythmen, läßt sich durch die üblichen

Versfüße nicht schematisieren (s. d. Artikel *Metrum*).

In dem folgenden Beispiel sind die rhythmischen Glieder durch Bögen, die Versfüße durch Klammern, die musikalischen Taktgrenzen durch Striche bezeichnet:

Wohlauf Kameraden aufs Pferd, aufs Pferd:



Aus der antiken Terminologie stammen die hauptsächlichsten Fußbezeichnungen wie: Jambus (v x), Trochäus (x v), Spondeus (x x), Daktylus (x v v), Anapäst (v v x), Jonicus a maiore (x v v v), Jonicus a minore (v v x v). (Siehe die einzelnen Artikel.)

Zu beachten ist, daß die antiken Versfüße wesentlich Quantitätsunterschiede wiedergeben sollen; dagegen werden die antiken Bezeichnungen in der deutschen Verslehre im allgemeinen bisher dazu verwendet, Schweregruppierungen zu bezeichnen. F. Saran hat gezeigt, daß das Schweresystem des Verses von dem Zeitelement, dem System der Abstandszeiten, getrennt werden muß. Bei ihm bedeuten also die antiken Fußbezeichnungen, soweit er sie verwendet, die Gangart, d. h. die Abstufung der Verhältnisse der Abstandszeiten, die naturgemäß mit der Vergliederung durch die Schwereverhältnisse der Hebungen und Senkungen wieder in enger Beziehung steht. (S. die Art. *Quantität* und *Spondeus* und die dort verzeichnete Literatur.)

P. Habermann.

Versmelodie s. *Sprechmelodie*.

Verwandlung. Der Einfluß Shakespeares auf das deutsche Drama, durch den Sturm und Drang und damit im Zusammenhang durch Goethes 'Götz' gefördert, hat verwandlungsreiche Stücke hervorgerufen. Die Verwandlungen wurden im 18. und 19. Jh., wenn nicht einfach bei offener Bühne der Dekorationswechsel vorgenommen wurde, im wesentlichen durch die abwechselnde Anwen-

dung der langen und kurzen Bühne überwunden, d. h. es spielte etwa die 1. Szene auf der ganzen, vor der Aufführung vorbereiteten Bühne, die 2. Szene auf einer kurzen, durch Herablassen eines Prospektes geschaffenen Bühne vorn am Proszenium; dann konnte hinter diesem Prospekt ab- und neu aufgebaut werden für eine Szene auf ganzer Bühne. Die Dramentechnik nimmt auf diese Shakespeareschen Verwandlungsmöglichkeiten Rücksicht. Die neuen Bühnenformen und ihre technischen Vorteile schaffen schnellste Verwandlungsmöglichkeiten, die ausgenutzt werden, meist ohne daß der Vorhang zu fallen braucht, dann aber bei verdunkelter Szene.

J. Petersen *Schiller u. die Bühne* 1904. S. 162—175. H. Knudsen.

Verwandlungsstück s. *Ausstattungsstück*.

Vierzeiler. Während das Reimschema des gewöhnlichen V.s (Volkslied, Kirchenlied, Rätsel) *abab* oder *abba* oder *aabb* ist, zeigt der persische V. das Reimschema *aawa*. Die Reime können männlich oder weiblich sein; die Versform ist gleichgültig. Die persischen V. wurden besonders von Rückert gepflegt, der sich den Wechsel zwischen Versen trochäischer und daktylischer Gangart in der gleichen Strophe gestattete, während Platen daran festhielt, daß alle Verse eines Gedichts das gleiche *Metrum* zeigten (s. auch den Art. *Quatrain*).

Minor Metr. S. 505. 537.

P. Habermann.

Volksballade.

§ 1. Das Hauptproblem und die Theorie der Lösung. — § 2 a und b Balladen auf historische Figuren des 12., 13. Jhs. — § 3. Südeli und Meererin. — § 4. Heldenliedballaden. — § 5. Stoffliche Erweiterung. — § 6. Ein zweites Quellgebiet.

§ 1. Ursprung und Alter der sog. V., jenes volkstümlichen epischen strophischen endreimenden (zuweilen mit Keihrreim und Beziehung zum Tanz versehenen) Liedes unbekannten Verfassers, müssen als ihr Hauptproblem bezeichnet werden, seitdem Zusammensetzungen sol-

cher Art mit 'Volk' uns nicht mehr zugleich Antworten über die Herkunft der Dinge bedeuten können. Noch fehlt so gut wie jede Arbeit über diesen Gegenstand und wir können unsern unvorgreiflichen Abriß nur nach der unten genannten ganz geringfügigen Literatur skizzieren. Die Überlieferung der deutschen V. reicht selten über das 15. Jh. hinab, aber sorgfältige Analyse der einzelnen Stücke, Vergleich der Varianten, umsichtige Verwertung aller Zeugnisse wird oft bis in die Anfänge des 13. Jhs., über die Meistersingersphäre hinaus bis an die ritterliche Dichtung selber führen. Jedenfalls zeigt sich, daß die erreichbar ältesten Formen zugleich stets die inhaltlich und formal edelsten und wertvollsten sind, daß es sich im Grund um Schöpfungen bewußten, formal und inhaltlich rational arbeitenden Künstlerwillens handelt. Die Entstehung der deutschen V. reicht in eine dichterische Hochkulturzeit hinein, sie hängt irgendwie mit der großen ritterlichen Dichtung um 1200 zusammen. Man muß, wenn man zum Postulat einer ritterlichen Ballade kommt, die in einem gewissen Sinne freilich niemals hochhöfisch-modern gewesen zu sein braucht, sondern immer ein wenig archaisch-unmodern geklungen haben mag, sicherlich auch den ganzen Komplex der dänisch-schwedischen ritterlichen Ballade in Betracht ziehen, die jedenfalls voll von deutschen Formen in Vers und Strophenbau und voll von deutschen ritterlichen Stoffen ist, welche in ähnlicher Form nur aus Deutschland selber stammen können; auch in Dänemark gehörte sie zuerst ritterlichen Kreisen an und ist sie später erst Volksgut geworden. Ganz kurz gesagt: die zu postulierenden ritterlichen Balladen in Deutschland müssen den dänisch-schwedischen Folkevisor sehr ähnlich gewesen sein.

§ 2. a) Ein Lied, wir dürfen schon sagen eine V., auf die Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Ludwig von Thüringen im Jahr 1227 wird aus den protokollarischen Aufnahmen von 1233 über die wunderbaren Heilungen an Elisabeths Grab in Marburg gut bezeugt: Eine arme Frau

aus Biedenkopf, die wegen eines Augenleidens zum Grabe der heiligen Landgräfin pilgerte, *audivit homines cantantes teutonice de separatione flebili Elyzabet et mariti sui Ludewici lantgravii in terram sanctam ituri*. Im 'Leben des Heiligen Ludwig' von Friedrich Kōdiz (ed. Rückert S. 56; vgl. AfdA. 31, 207 ff.) sind sogar ein paar Verse des Liedes erhalten; sie zeigen einen stark vom Minnesang (Tagelied) beeinflussten Stil. Dies Lied auf Elisabeths und Ludwigs Abschied beim Aufbruch Ludwigs zum Kreuzzug, diese balladenhafte Verklärung historischer Personen und Vorgänge des 13. Jhs. stützt die Annahme, daß auch die Balladen auf andere historische Personen der Zeitgeschichte, auf Heinrich den Löwen und verschiedene Minnesinger, in jene Jahrzehnte hinabreichen. 'Heinrich der Löwe' und 'der edle Moringen' enthalten gleichfalls den Abschied des Gatten von der Gattin beim Aufbruch zur heiligen Fahrt. Es handelt sich dabei nicht um das deutsche Volkslied des 16.—17. Jhs. auf Heinrich den Löwen (Erk-Böhme I Nr. 26), das auf einem Meistergesang des Hans Sachs beruht, auch nicht um das niederländische Volkslied des 15. Jhs. in der Gudrunstrophe (ebd. Nr. 27), das vermutlich gleichfalls einem Meistergesang entstammt, sondern um die Quelle zu den drei sehr viel altertümlicheren dänisch-schwedischen Fassungen (Grundvig 2, 114), die als deutsches Lied aus welfischer Sphäre vielleicht schon um 1200 existiert haben könnte. Heimkehrsage, Löwentreue und andere Motive aus der Erzählliteratur des 12. Jhs. sind auf den Herzog († 1195) übertragen. Ein ritterliches Lied in alter kurzer Heldenliedmanier, in Deutschland später abgelöst von der Meistersingerballade, ward nach dem Norden abgetrieben und gerettet. Wie früh der Prozeß vor sich ging, ist aus der Holzschnitzerei der Kirchentür von isländisch Valþjófstadr zu ersehen (Mohrmann u. Eichwede, Germanische Frühkunst II Tafel 75), welche die Geschichte im Bilde festgehalten hat. Hier liegt ein instruktives Beispiel für die grundsätzliche Bedeutung der dänischen

Ballade für die zu postulierende deutsche ritterliche Ballade vor. In welfischen Kreisen mag der Verfasser zu suchen sein.

b) Die Ballade vom 'edlen Moring' verknüpft die Heimkehrsage (von der Thomaswallfahrt) mit dem Minnesinger Heinrich von Morungen, dessen besondere Thomasverehrung urkundlich bezeugt ist und dessen Herr, der Meißner Markgraf, auf Kreuzfahrt war. Die Beziehung auf den Dichter, bewiesen allein schon durch die Herbeiziehung auch Neifens, seines jüngeren Kunstgenossen, war im MA. nicht verloren gegangen (Zimmernsche Chronik I, 300; PBB. 12, 1887, 431 ff.). Die Überlieferung der Ballade führt nur bis 1459, indirekt weiter bis 1320 (ZfdA. 43, 184 ff.), aber die stark mhd. Diktion, die Durchsetzung mit Elementen der höfischen Dichtung (Str. 30, 31 = Walther L. 72, 31; 73, 17 u. a. m.) die künstlerische Formung, der novellenartige Umfang, die außerordentlich feine Unterscheidung der Charaktere führen sicherlich diese Balladennovelle tief ins 13. Jh. zu jenen Kreisen, die sich noch für die alten adeligen Meister interessierten. So liegt im 'Bremberger' die Übertragung der weitverbreiteten Herzmäre auf den Minnesinger Reimar von Brennenberg vor. Das Motiv konnte aus innerlichsten Gründen nur auf einen Minnesinger übertragen werden, wie in Frankreich (auf den Troubadour und Castellan von Coucy), so in Deutschland, natürlich nur zu einer Zeit, die noch im tiefsten wußte, was ein Minnesinger war. Brennenbergs Lieder selbst, so wörtlich aufgefaßt (HMS. I, 337; IV, 7; IV, 9), daß sie nun in der Ballade eine grausam fürchterliche Realisierung erleben, und sein Schicksal (ermordet durch einen Regensburger Bürger, vielleicht bei Gelegenheit eines Minneabenteuers) boten die Veranlassung zur Übertragung gerade auf ihn. Ein späterer Meistersang, übrigens bewußt im Ton des Dichters, hat in diesem Fall die alte Ballade nicht verdrängen können, so daß sie deutsch (doch auch skandinavisch, mit entstelltem Namen), aber stark zersungen auf uns

kam. So überträgt ferner die Tannhäuserballade die Sage vom Venusberg und vom grünenden Stab auf den bekannten Minnesänger, dessen Lieder und Lebensbild zuerst etwas lockere Züge aufweisen, später aber pessimistisch und reuevoll wurden. Venus ist mehrfach in seinen Liedern erwähnt, der Vers *den voget von Rôme ich dicke wol gesehen hân*, stets und mit überraschender historischer Richtigkeit auf den Papst Urban (VIII.) bezogen, mochte seine Rolle spielen. Wenn die Liederhs. C. Brennenbergs gewaltsamen Tod im Bilde wiedergibt, so vergleicht sich dies dem Umstand, daß die Jenaer Hs. unter Tannhäusers Namen einzig ein weltfeindliches Bußlied aufführt, dessen Autorschaft umstritten ist. Beides kann erster Schritt oder erste Folge der Sagenbildung sein, auf jeden Fall steht es mit ihr im Zusammenhang und erweist ihre Frühe. Man wird die Entstehung der Urfassungen dieser drei Minnesinger-V.n nur begreifen, wenn man sie sich in einer Zeit entstanden denkt, da alles noch nahe, lebendig, aktuell und der Teilnahme sicher war, wenn man sie so nahe an die historischen Figuren und Ereignisse selbst heranschiebt, wie das Ludwig- und Elisabethlied an seinem Keimereignis liegt.

§ 3. Dies sind einige der wenigen Beispiele, die etwas klarer blicken lassen. Einzelne geistige Merkmale dieser Balladen, wie die weltfeindliche Opposition gegen den Minnesang im 'Tannhäuser', das Schleppende und Spannungslose bei aller Kunst im 'Moring', weisen gleichfalls ins 13. Jh. Die Ballade von der 'schönen Meererin' beruht gar auf der großen Epik selbst, auf dem Kudrunroman und vielleicht wird dieser Nachweis auch auf den 'Jäger uyt Grieken' in seinem Verhältnis zur Wolfdietrichsepik (Schneider, Wolfdietrich S. 255 f.) helleres Licht verbreiten. Südeliballade und 'Schöne Meererin' stehen in engstem Konnex mit dem Kudrunroman, wenn auch in andrer Genesis, als bisher angenommen wurde. Die Südeliballade kann die Ursprünglichkeit der Bruderrolle, diesen überdeckten und erst von der mo-

dernen Forschung bloßgelegten Kern des Kudrunromans, nicht aus dem Roman erst abstrahiert haben, sie muß vielmehr dem Roman vorausgegangen sein und wir kommen damit wiederum für eine weitverbreitete Ballade auf die Zeit von mindestens 1200. Aber die 'Meererin' ist, wie sich nunmehr gezeigt hat, keine verdorbene Variante des Südelityps, sondern sie ist erst und zwar teilweise unter wörtlichen Entlehnungen, aus einer einzigen Episode des Romans abgeleitet, unter Beibehaltung der zwei Befreier natürlich und der Verwischung der primären Bruderrolle zugunsten des Bräutigams; und sämtliche inhaltlichen Rätsel, die der sprunghafte Stil dieser Ballade aufgibt, erklären sich einzig aus dem Kudrunroman.

§ 4. Die zu postulierende ritterliche Ballade ihrerseits kann Ursprung und Vorbild nur dem frühgermanischen Heldenlied verdanken, wie sehr sie sich auch stofflich von ihm entfernte und jetzt, wie erst recht später, im 13. und 14. Jh., der gewaltigen Stoff- und Horizonterweiterung unterlag, die diese Jahrhunderte überhaupt für die deutsche Dichtung bedeuten. Das deutsche erzählende endreimende strophische Heldenlied, sagen wir die schon stark volkstümliche Ballade altheroischen Inhalts, kann für das 13. Jh. gar nicht besser erwiesen werden als durch das bekannte Zeugnis des Marners (s. Spielmannsdichtung § 4) und ist überdies in zwei späten Exemplaren auch erhalten. Jüngeres Hildebrandslied Konink Ermenrikes Dot stellen sicherlich nicht etwa Ausschnitte aus verlorenen Epen dar — was aber, siehe 'Meererin', an sich ganz gut möglich wäre; ich möchte glauben, daß das vom Marner zitierte *liet, wâ künec Ruother saz* dieser Wendung zufolge auf das Rotheroeps zurückgeht — sondern stehen wohl doch, durch mancherlei Umformungen hindurch (Thidreks-saga c. 406), noch in direktem Zusammenhang mit den frühgermanischen Fassungen, wie sie etwa im alten Hildebrandslied und in den Hamðismál zufällig gerettet noch vorliegen. Der Weg bis zu dem Marnerschen '*wen Kriemhilt verriet*',

scheint mir durch jenes Siwards Carmen über die *notissimam Grimildae erga fratres perfidiam* markiert zu sein (Spielmannsdichtung § 4). Die Marnerzeugnisse sind von außerordentlichem Wert, wie er denn auch die auf dem höfischen Epos beruhende Ballade offenbar bezeugt, wenn er sagt: *ich sunge ouch wol wie Titurel templeise bi dem Gråle züge*. — Rittersitte, späte Gleichgültigkeit gegen das Sagensgeschichtliche, vor allem die höfische Ablehnung der Tragik, die höfische Beseitigung einiger irrationaler Züge, lyrische Tongebung, dann kleinbürgerliche Gemütsart sind diesen volkstümlichen Balladen altheroischen Inhalts aufgeprägt.

Jedenfalls ließe sich weder aus dem Minnesang noch aus dem Ausland die ritterliche Ballade ableiten, wie schon das alte frühgermanische Heldenlied selbst jeder außergermanischen Ableitung spottet. Möglich, daß der Minnesang seinerseits leicht beeinflußt wurde durch die ritterliche Ballade, man denke etwa an Günthers von dem Vorste geradezu einzigartige Tageliedballade; so wurde umgedreht die Ballade lyrisch beeinflußt durch den Minnesang und später durch das Volkslied. Dann bleibt natürlich die Frage, warum dann die ritterliche Ballade selbst aus Deutschland nicht überliefert ist, bei dieser Herleitung der Volksballade als sicherlich peinliches Haupträtsel übrig. Worauf zu erwiedern wäre, daß sie ja in Dänemark und Schweden erhalten blieb, daß auch um diese Zeit die germanische Welt noch nicht auseinandergerissen werden darf, daß es auch um diese Zeit noch eine sich in Etappen verschiebende gleichartige, aber nicht gleichzeitige gemeingermanische Kultur gab, daß ja auch das alte frühgermanische Heldenlied im wesentlichen uns nur der Norden bewahrt hat, und daß genau so wie eine ganze Reihe eddischer Gedichte sich mit Sicherheit auf süddgermanische Quellen zurückführen läßt, so das gleiche offenbar auch von den dänisch-schwedischen Balladen des hohen MA.s gilt, daß von ihnen eine große Reihe ganz oder teilweise trans-

literierte hoch- und niederdeutsche Stücke sind. Wie weit sich, wie in Skandinavien, diese zu postulierende Ballade auch in Deutschland mit Tanz und Kehrreim verbunden hat, wäre eine weitere Frage. Wir möchten bei solcher Genesis zwischen Ballade im engeren (Tanz und Kehrreim) und im weiteren Sinne (ohne diese) nicht so prinzipiell scheiden, wie es gelegentlich geschah. Kehrreim und Beziehung zum Tanz sind schnell hergestellt oder weggelassen. Dies ist auch bei der Kleinlyrik ja nicht anders. Im älteren Niederdeutschland haben wir erzählende Reigentanzlieder mit Kehrreim auf jeden Fall (Herr Hinrich und sine bröder alle dre). Der Kehrreim in der Tageliedballade Günthers von dem Vorste fiele hier auch wieder mächtig in die Wagschale.

§ 5. Wie sich im 13., 14. Jh. die Lyrik im Verhältnis zum Minnesang stofflich ungeheuer erweitert, so auch die Ballade, die jetzt offenbar durch die Hände der bürgerlichen Dichter und Meistersinger geht. 'Schloß in Österreich', 'Peter Unverdorben', 'Kleiner Spielmannssohn', 'Herr von Falkenstein', 'Zwei Königskinder', 'Jüdin' usw. reichen in ihrer Entstehung offenbar dicht an die Meistersingersphäre heran, sind in ihren ältesten Fassungen, die zugleich wiederum die edelsten sind, wiederum Schöpfungen bewußten, formal und inhaltlich rational arbeitenden Künstlerwillens. Aktuell-historische Beziehung ist oder bleibt nicht Grundsatz. Den 'Zwei Königskindern' liegt natürlich nichts anderes als die alte antike Schwimmerfabel zugrunde; man beachte, wie auch der Marner antike Motive nennt (*Sirēnen dōn, Tschimēren līp*). Beliebte waren die 'Zwei Königskinder' in Schweden im 16. Jh., aber die Texte weisen hier wie in Oberdeutschland in dieselbe Zeit zurück, die von Minnesang und Meistersang wesentlich bestimmt erscheint; ob es sich um ein niederdeutsches oder oberdeutsches Original zuletzt handelt, ist ungewiß; jedenfalls aber ist der schwedische Text des 16. Jhs. wiederum aus dem Deutschen übersetzt. Beim 'Schloß in Österreich', 'Abendgang', 'Graf Friedrich', 'Herrn

von Falkenstein' u. a. könnte, in wenn auch noch so dichterisch umspielter Form, ein historisches Faktum irgendwelcher Art zugrunde liegen. Sentimentalität, Übertreibung, innere Unwahrheit setzen allmählich ein, zerstören die Fassungen und gehören dann bei Neuschöpfungen stilbildnerisch schon mit zur Grundkonzeption. Spuren des ritterlichen Ursprungs sind in Motiv und Milieu noch lange vorhanden, aber aus den Rittern werden Landskneben, böse Fähndriche und Soldaten allmählich, jedes Verständnis für Hochherzigkeit und Edelmüt geht verloren. Goldne Ketten, die im Minnedienst empfangen waren, machen gestohlenem Gelde Platz, für das der Knabe erhängt wird (die Varianten vom 'Schloß in Österreich'). Die Sphäre von Schloß und Burg weicht der Wirtshaussphäre, und aus den adeligen Abenteuern werden die gemeinen Verbrechen des täglichen Lebens, Morde, Mülertücke, Stiefmutter- und Kindsmördermotive. Falls die dänische Ballade wirklich bis ins einzelne hinein das Abbild einer verlorenen deutschen ritterlichen Ballade wäre, so würde es nicht wundernehmen, wenn auch die deutsche Volksballade gelegentlich, wie die dänische, noch mythische Stoffe zeigt, freilich nur solche der niederen Art, wie Verwandlungen, Wechselbalglaube und ähnliches. Aber man muß mit dieser Kategorie sehr vorsichtig umgehen: in der Ballade 'Es blies ein Jäger wohl in sein Horn' handelt es sich weder um den wilden Jäger noch um die Holzweiblein, sondern um das ehemals ritterliche Motiv von der Liebe als Jagd.

§ 6. Nicht alle ritterlichen Motive in der V. erklären sich indessen aus dieser Herleitung. Mindestens kommt ein zweiter Ursprungskomplex in Frage, die Ballade und Romanze der Kunstpoesie im 18. Jh., namentlich die Ritter- und Schauerballade dieser Zeit. Sie scheint direkt und indirekt gleichfalls von größtem Einfluß auf die deutsche V. gewesen zu sein; oft war Rückführung auf bestimmte Kunstdichter möglich gewesen. Hierher gehören ohne

weiteres: 'Ritter Willibald' (Erk-Böhme 44) und 'In des Gartens dunkler Laube' (Ritter Ewald und Minna, später Leutnant Leopold und Lina), beide bisher unbekannten Verfassers; 'Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten', 1779 von Joh. Friedr. Aug. Kazner gedichtet; 'In Myrtilis zerfallener Hütte', um 1790 von J. Fr. Schlotterbeck verfaßt; Pfeffels 'Eine Heldin wohl erzogen, mit Namen Isabel' von 1779; die emphatische Geschichte von der verlassenen jungen Mutter 'Mariechen saß weinend im Garten', deren Original in den Gedichten des Freiherrn J. Chr. von Zedlitz, 1832, zu finden ist; Ratschkys 'Fränkischer Ritter' von 1781 ('Ein trotziger Ritter aus fränkischem Land'), der Rinaldo Rinaldini von Vulpius (1800), August Mahlmanns 'Jägers Tod' von 1803 usw. bis zu Lebrecht Drevs rührseliger und tränenreicher Liebesgeschichte 'Müde kehrt ein Wandersmann zurück' (1845). Eine Untersuchung darüber, wie stark dieser zweite Komplex gewirkt hat, ferner darüber, ob vorher noch weitere genauer zu umzirkelnde Quellgebiete (etwa teilweise das sogenannte historische Volkslied?, teilweise auch der Bänkelsang, die Moritatt?) anzusetzen wären, muß zukünftiger Forschung überlassen bleiben.

H. Naumann *Grundzüge der deutschen Volkskunde* 1922, S. 127 ff. F. Rostock, Hermaea XV, 1925. Herm. Schneider *Ursprung und Alter der deutschen Volksballade*, Ehrismann-Festschrift 1925, S. 112 ff. Martha Kübel *Über das Fortleben des Kudrunepos*. Von deutscher Poeterey V, 1929 = Diss. Frankfurt 1929. H. Naumann.

Volksbuch.

§ 1. Die Mehrzahl der sogenannten „Volksbücher“ wurzelt in den Anfängen der frñhd. Erzählungsprosa des 15. und 16. Jhs. Das Volk als solches hat an der Entstehung der „Volksbücher“ keinen Anteil gehabt. In noch ungleich weiterem Ausmaße als die Volkslieder stellen die Volksbücher aus höheren Schichten literarischer Bildung ins Volk herabgesunkenes Literaturgut dar. Zu den bekannten löschpapiernen Lieblingen des Volkes werden die Werke dieses Kreises erst, als größere Massen des Volkes des Lesens

kundig werden und der Buchdruck den Lesehunger weiter Volksschichten durch billige Massenauflagen zu befriedigen in der Lage ist. In dieser verhältnismäßig späten Entwicklung werden zahlreiche Volksbücher tatsächlich zum geistigen Besitz des gesamten Volkes, ohne daß doch das Volk im engeren Sinne schöpferischer Quell ihres Ursprungs gewesen wäre. Es ist also eine ungerechtfertigte Verallgemeinerung, wenn die Frühdrucke oder Hss. der späteren Volksbücher, häufig gar Werke, die nie in den Druck eingegangen sind, als Volksbücher bezeichnet werden.

§ 2. Der Stoffkreis der Volksbücher ist ebenso vielschichtig wie der Kreis ihrer Verfasser oder ihre nationale Herkunft. Früheste didaktische Prosa, erste deutsche Heiligenlegenden, phantastische Reisebeschreibungen und Geschichtssagen, Novellensammlungen zumal orientalischen Ursprungs, Renaissanceerzählungen italienischer Herkunft, Abenteuer- und Ritterromane zumal aus französischen Quellen, Zauber-, Schwank-, Anekdoten- und Sagenbücher (auch spät hinzutretende Wetter- und Arzneibüchlein, Traum-, Rätselbücher und ähnl. werden von einigen mit in den Kreis der Volksbücher gerechnet), kurz, alles was das Volk durch eine gewisse phantastische Unterhaltsamkeit und anschauliche Greifbarkeit ansprach, ist in den Kreis der Volksbücher eingegangen.

§ 3. Die Geschichte der Volksbücher im engeren Sinne ist die Geschichte ihrer Drucke, ihrer Verbreitung im Volke, ihrer inneren Wandlung und ihrer Weiterwirkung in der lebendigen Dichtung. Eine Gesamtdarstellung darüber fehlt uns noch. Die Geschichte ihrer literarischen Ursprünge ist in der der deutschen Prosa, zumal der frñhd. Unterhaltungsprosa eingeschlossen. Ein Blick auf die literarische Herkunft der wichtigsten und beliebtesten unter den deutschen Volksbüchern bezeugt deutlich, daß die neuerdings wieder in Anknüpfung an Anschauungen der Romantik vertretene Auffassung, als wenn die deutschen Volksbücher aus einem zur Zeit ihrer Entstehung noch ungebroche-

nen kulturellen Einheitsbewußtsein aller Stände hervorgegangen seien, bevor noch die Renaissance zum Verhängnis der deutschgotischen Einheitskultur geworden sei (Benz), eine wissenschaftlich unhaltbare Konstruktion ist.

Zeitlich am weitesten zurück, wohl ins Ende des 12. Jhs., reicht das V. des *Lucidarius*, eine Weltkunde, die in ihrem wesentlichsten Teil auf der *Imago mundi* des Honorius Augustodunensis (ca. 1152) beruht. Ein erstes Werk deutsch-didaktischer Prosa, zum Unterricht für Laien bestimmt, wurde es früh in zahlreichen Handschriften verbreitet. Der erste datierte Druck stammt aus dem Jahre 1479. Seines märchenhaft phantastischen Inhalts wegen ging es später — seit dem Jahre 1655 als *Kleine Cosmographia* verarbeitet — in die Reihe der beliebtesten Volksbücher ein. Aus dem Erzieherwillen der Geistlichkeit, die sich das Unterhaltungsbedürfnis der frommen Leser und Hörer zunutze machte, ging spätestens im 14. Jh. die deutsche *Legendschreibung* hervor als Fortsetzung einer längst lateinisch geübten Gattung in deutsch-volkstümlichem Gewande. Aus diesem Kreise treten neben der besonders zahlreich aufgelegten Sammlung *Leben der Heiligen* auch Einzellegenden (*Tundalus*, *Nikodemusevangelium*, *Drei Könige* u. a.) in die frühe Druckliteratur der siebziger Jahre des 15. Jhs. ein; doch werden sie im weiteren Verlauf der Entwicklung bald von der inzwischen in Schwung gekommenen reinweltlichen Unterhaltungselektüre zurückgedrängt, so daß sich nur ein kleinerer und an Einzelumfang beschränkter Kreis von Legenden im Laufe der Jahrhunderte als Volksbücher erhalten hat (besonders beliebt blieb der legendäre Prosaauszug aus *Hartmanns Gregor*). Das gelegentlich im letzten Viertel des 15. Jhs. zu beobachtende Bestreben der Geistlichkeit, durch legendäre Ritterprosen den inzwischen aufgetretenen weltlichen Ritterromanen in der Gunst der Leser den Rang abzulaufen, blieb vergeblich. Die unter dem irreführenden Titel *Volksbücher* von

Bachmann und Singer 1889 veröffentlichten Ritterprosen geistlich moralisierender Färbung haben nie den Weg in die Drucke und das Lesepublikum der Volksbücher gefunden. Die kirchliche Reinigung der katholischen Mythologie beschränkte zudem die stofflichen und unterhaltsamen Möglichkeiten der Legendenschreibung ebenso, wie das Umsichgreifen des Protestantismus ihren Wirkungskreis lokal einengte. Dem Wissen und der Unterhaltung zugleich wollen die im 15. Jh. besonders beliebt werden phantastischen Reisebeschreibungen verschiedenster Herkunft dienen: *St. Brandan* (aus dem Spielmannsepos), *Herzog Ernst* (aus lateinischer Prosa), *Montevilla* (aus dem Lateinischen eines englischen Ritters), u. a. von denen zumal die beiden letzten noch die Vertrauten des Jahrmarktspublikums des 18. Jhs. blieben. Aus früher deutscher Prosa des 14. Jhs. gehen jene zumeist orientalisches Sagengut überliefernden und ursprünglich gerne mit moralisierenden Nutzenwendungen versehenen *Geschichtsammlungen der gestarmanorum* hervor (unerschöpfliche Stoffquellen des MA.s wie der Neuzeit), denen in der Welt der Volksbücher die Geschichten der *Sieben weisen Meister* den Rang ablaufen. Als *Buch der Beispiele* schließt sich durch lateinische Vermittlung das indische *Pantschatantra* in der Übersetzung des Antonius von Pforr an und weiter Marquart von Steins aus dem Französischen übersetztes Novellenbuch *Ritter vom Turn*. Als *Historie* im engeren Sinne, wiewohl schon zu dem Typus der nur vergnüglicher Unterhaltung dienenden „*schönen history*“ hinüberleitend, galten bei ihrer Entstehung die besonders beliebten prosaischen Geschichtssagen des *Trojanischen Krieges* (1392 von Hans Mair von Nördlingen nach dem Lateinischen verfaßt) und des *Alexanderbuchs* (1444 von Hartlieb aus dem Lateinischen), die beide seit 1472 Jahrhunderte lang in zahlreichen Drucken verbreitet wurden.

Die Hauptmasse der beliebtesten

Volksbücher stellen jedoch die Ritter- und Abenteuerromane. Eine glatte und bruchlose Entwicklung vom höfischen Ritterroman zu seinen prosaischen Nachfolgern, wie sie häufig angenommen wird, liegt nicht vor. Prosaauflösungen deutscher höfischer Epen bilden keineswegs den Anfang der neuen Entwicklung. Vielmehr fließen die ersten ritterlichen Prosaromane, wie schon das vorzeitige Zufallsprodukt eines Lancelotromans aus dem 13. Jh., aus französischen Quellen, wie denn auch Frankreich in der Gattung des ritterlichen Prosaromans längst vorausgegangen war; und zwar werden in Deutschland anfangs nicht Stoffe höfischer Prägung, sondern vorzugsweise solche aus dem größeren Kreise der französischen chansons-de-geste-Decadence übernommen. Den ersten Anstoß geben die um 1437 verfaßten Prosauübersetzungen später französischer Heldenepen aus der Feder der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, die, väterlicherseits deutschen, mütterlicherseits französischen Bluts, die ritterliche Prosaromangattung ihrer französischen Heimat nach Deutschland verpflanzte. Von ihren vier Übersetzungen sind drei (*Herpin, Loher und Maller, Hugschäpler*) in die Reihe der beliebtesten Volksbücher eingegangen. Das nächste Werk dieses Kreises (*Pontus und Sidonia*) wird wiederum von einer in Deutschland akklimatisierten Ausländerin, Eleonore von Vorderösterreich, einer geborenen Schottin, aus französischer Prosa übersetzt (ca. 1456). Aus verwandtem Stoffkreise treten im 16. Jh. hinzu: *Olivier und Artus, Valentin und Orso, Fierabras, Haimonskinder, Oktavianus* u. a., alle nach französischer Prosa. Prosaauflösungen deutschhöfischer Epen treten erst im letzten Drittel des 15. Jhs. auf. Nur drei gehen in den Druck ein: *Wilhelm von Oesterreich, Wigalois, Tristan* (nach Eilhart!); nur die beiden letzten werden zu wirklichen Volksbüchern. Diese Ritterbücher und wenige ritterliche Liebesromane zarterer Prägung: *Melusine* (verfaßt 1456),

Magelone (1527 verfaßt), sehr spät auch *Genoveva* (erster Druck 1602), ferner einige Abenteuerromane orientalischen Sagenkreises (so *Apollonius* und *Fortunatus*, beide im 15. Jh. verfaßt, der zweite aber erst im 16. in die Drucke eingehend) bilden den eisernen und ältesten Bestand unserer Volksbücher.

Auch die in den sechziger Jahren des 15. Jhs. einsetzende Renaissance-novellenübersetzung aus den Federn der Steinhövel, Niclas von Wyle, Albrecht von Eyb, hat mehreres zur Unterhaltungsliteratur der Frühdrucke beigesteuert, besonders Steinhövels *Griseldisnovelle* (aus Petrarikas Latein übersetzt) hielt sich — später unter dem Titel *Historie vom Markgraf Walther* — dauernd in der Liebe des Volksbücherpublikums. Neben dieser Fülle von ausländischen Übersetzungswerken verschiedenster Form und Erlebnisprägung stehen wenige deutsche Eigenschöpfungen, die überwiegend erst aus dem 16. Jh. stammen; meist mehr oder weniger locker gefügte Schwanksammlungen, die sich allerdings um so unverwüstlicher in ihrer volkstümlichen wie literarischen Auswirkung erhalten haben: *Eulenspiegel, Lalenbuch, Schildbürger, Finkenritter, Claus Narr, Faust, Hans Clauert* u. a. Der Kreis der Volksbücher schließt sich im 17. Jh. Unter den letzten neu hinzutretenden Volksbüchern sind *Der ewige Jude* (1602), *Genoveva* und schließlich 1727 *Der gehörnte Siegfried* (aus dem Liede vom hürnen Seyfrid).

§ 4. Die Verfasser der Urschriften sind uns zu einem großen Teil nach Namen und Stand bekannt. Im Anfang der Entwicklung stehen, neben den geistlichen Legendenschreibern, immer noch, wie zur Blütezeit des höfischen Versromans, die adligen Kreise. Hinzu treten jetzt bürgerlich Gelehrte, die vorerst im Dienste adliger Gönner arbeiten. Der ritterliche Prosaroman oder der bürgerliche Ritterroman ist durchaus ein Erzeugnis kulturellen Übergangs, in dem sich die innere Zersetzung der ab-

sterbenden höfischen Kultur und das neugeartete Lebensgefühl einer innerlich noch ungeformten bürgerlichen Kultur in paradoxer Mischung spiegeln. Die Frage nach dem Form- und Stilcharakter der Volksbücher läßt sich daher, zumal bei der Vielschichtigkeit ihrer Ursprünge, nicht, wie es versucht wurde, durch Einordnung in diesen oder jenen bequem bereit liegenden kunstgeschichtlichen Stilbegriff beantworten. Neu tritt im Kreise der Literaturpflege des Adels der Anteil der Frau an den Anfängen des prosaischen Ritterromans hervor. Neben den schon genannten, Elisabeth von Nassau und Eleonore von Vorderösterreich, steht als fördernde Gönnerin der Ritter- wie Renaissanceprosen Pfalzgräfin Mechthild. Mit der Festigung des bürgerlichen Lebensgefühls im 16. Jh. geht dann das Bürgertum auch aus sich selbst heraus an die Abfassung prosaischer Ritterbücher, eine Entwicklung, die schließlich in dem bürgerlichen Originalroman J. Wickrams gipfelt.

§ 5. Die Ausstattung, das repräsentative Großfolioformat der ersten Drucke des 15. und 16. Jhs., weist deutlich darauf hin, daß sie noch ebenso wie die Handschriften des frühen Prosaromans für ein engeres Publikum von Adligen oder wohlhabenden, literarisch interessierten Bürgern gedacht waren. Die ersten deutschen Druckerstädte (Augsburg, Ulm, Straßburg, bald auch Frankfurt und Nürnberg) sind die Hauptverbreitungsstätten der Werke unseres Kreises. Norddeutsche und mitteldeutsche Drucker treten erst spät hinzu. Die Illustrationen der ersten Drucke, Holzschnitte in primitiver Umrißtechnik, stellen vorerst untergeordnete Handwerkerarbeit dar. Erst um die Wende des 16. Jhs. wenden sich wirkliche Künstler dem Illustrationswesen zu. Gemeinhin gingen die Drucker aber nicht sonderlich sorgfältig in der Besorgung der Illustrationen vor. Einmal fertige Holzstöcke werden zumeist in allen künftigen Auflagen weiterbenutzt, ja werden auch zur Illustration anderer Erzählungen an passender und

unpassender Stelle verwendet. Das Auseinanderfallen von Text und Illustration reißt in der späteren Massenproduktion der Volksbücher immer mehr ein. Der Übergang zu dieser Entwicklung vollzieht sich etwa um die Mitte des 16. Jhs. Er wird schon äußerlich bezeichnet durch das Herabsinken des Formats zum Kleinoktav, wie es etwa die Hahnsche Offizin in Frankfurt a. M. für ihre zahlreichen Volksbücherdrucke in jener Zeit beliebte. Eine letzte repräsentative Zusammenfassung erleben die beliebtesten Werke (Ritter- und Liebesromane) noch einmal in Feyrabends *Buch der Liebe* (Frankf. 1578 und 1587), zu einer Zeit, als schon der galant gewundene Amadisgeschmack den Adel der Stoffwelt der mittelalterlichen Romane entfremdete. Seit dieser Zeit gehören sie endgültig dem Volke und fallen bald der Verachtung der höheren Schichten anheim.

§ 6. Die Texte haben sich im Verlaufe der Entwicklung, von Kürzungen und sprachlichen Erneuerungen oder Mißdeutungen abgesehen, bis in die letzten Drucke hinein ziemlich unverändert erhalten. Nur im 16. Jh., als sie im Flusse der lebendigen Literaturentwicklung stehen, sind gelegentlich Versuche modischer Bearbeitung im Sinne eines sich wandelnden Zeitgeschmacks zu beobachten. Späterhin bleiben die Texte, da sie der literarischen Geschmacksphäre entzogen sind, konstant. Die führenden literarischen Schichten des 17. Jhs. stehen den Volksbüchern im allgemeinen gleichgültig gegenüber. Die Geistlichkeit bekämpft die *pestiferi libri* aus moralischen Gründen. Das Zeitalter der Aufklärung zumal sein literarischer Führer Gottsched (im *Biedermann*), bekämpft die Volksbücher als Ammenmärchen und Schundliteratur in volkspädagogischer Absicht. Das Faustbuch muß sich in der Fassung des *Christlich Meinenden* eine rationalistische Einfärbung gefallen lassen, andere werden burschikos oder galant witzelnder Bearbeitung unterzogen. Lessings Mahnung zum Volkstümlichen, seine

Rettung des Fauststoffes, vor allem Herder und der Sturm und Drang (Maler Müller), mit ihrer Liebe zu allem unmittelbar Volksmäßigen, bereiten die Wendung in der Schätzung der verachteten Volksliteratur vor. Goethes liebevolle Erinnerung an die der Frankfurter Fabrik entstammenden Volksbücher seiner Jugend ist aus dem ersten Buch von 'Dichtung und Wahrheit' bekannt. Eine ausgesprochene literarische Volksbüchermode zog dann mit den Romantikern herauf. Tieck vor allen, Friedrich und Dorothea Schlegel, Arnim, Brentano, Fouqué u. a. greifen auf die Volksbücher als poetische Stoffquellen zurück, erneuern und bearbeiten eine große Anzahl von ihnen in Poesie oder Prosa. A. W. Schlegel erklärte in den Berliner Vorlesungen die Literatur des gemeinen Mannes, die Volksbücher, als die bisher einzig wirkliche Literatur und J. Görres widmete den zu seiner Zeit noch im Volke umlaufenden Heften 1807 eine erste literarhistorische Sammeluntersuchung. Zwei Jahre später begannen Büsching und von der Hagen unter dem alten Titel *Buch der Liebe* (schon Reichard hatte ihn 1779 für ein ähnliches, aber mißglücktes Unternehmen verwandt) eine Sammlung von Neuausgaben auf Grund der alten Texte, die aber über den ersten Band (drei Werke enthaltend) nicht hinauskam. In den Anregungen der Romantik wurzeln auch noch die Erneuerungen Marbachs (1838—47) Schwabs (1836¹⁾) und die vollständigste, zum Teil die ältesten Handschriften und Drucke, wenn auch willkürlich, benutzende Sammlung von K. Simrock (1845—67¹). Unter den modernen Erneuerungen zeichnen sich durch sorgfältige Quellenwahl und geschmackvolle Schonung des alten Sprachgutes die von R. Benz (Jena 1912) herausgegebenen aus.

Jos. Görres *Die deutschen Volksbücher* 1807. F. Bobertag *Geschichte des Romans in Deutschland* I. 1876. W. Scherer *Die Anfänge des deutschen Prosaromans und Jörg Wickram* (QF. XXI) 1877. R. Benz *Die deutschen Volksbücher* 1913.

W. Liepe *Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland* 1920. R. Muther *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance* 1884. L. Mackensen *Die deutschen Volksbücher* 1927.

W. Liepe.

Volksbühne. Die Volksbühne ist eine Organisation der Zuschauer, die, geführt von einem jährlich gewählten Ausschuß, ihren Mitgliedern billige, weil ohne Geschäftsziele eingerichtete Theatervorstellungen bietet, deren Plätze durch das Los verteilt werden. Bruno Wille rief 1890, in der Zeit des Naturalismus und aufkommenden Sozialismus, zur Gründung einer „Freien Volksbühne“ in Berlin auf, durch die der großen Masse Kunst gebracht werden sollte. Am 19. Okt. 1890 spielte man als erste Vorstellung Ibsens 'Stützen der Gesellschaft'. Neben Ibsen wurde besonders Gerh. Hauptmann gepflegt, aber auch Strindberg, Hebbel, Shakespeare. Um der partei-sozialistischen Orientierung der „Freien V.“ zu entgegen, bildete Wille mit Hartleben, Wolzogen, L. Jacobowsky, J. Ettlinger u. a. 1892 eine Sezession: „Neue Freie Volksbühne“, die sich sehr rasch entwickelte (1906/07: 10000 Mitgl., 1910: 37000 Mitgl.). Nur vermittelt Ergänzung der Nachmittagsvorstellungen durch solche am Abend konnte die große Zahl der Teilnehmer befriedigt werden, für die allererste Berliner Bühnenkünstler, z. T. unentgeltlich, spielten. Der schon 1906 aufgetauchte Plan eines eigenen Theaterbaus konnte 1913 durch den Architekten O. Kaufmann verwirklicht werden; in dem gleichen Jahre traten die beiden Volksbühnen in ein Kartell ein und zählten damals etwa 70000 Mitglieder. Am 30. Dez. 1914 wurde das Haus der „Volksbühne“ in Berlin eröffnet, in den schwierigsten Kriegsjahren hat Max Reinhardt die Bühne mit übernommen. Seit 1918 war Ferd. Kayßler Direktor, dem später F. Holl folgte. Nach dem Berliner Muster sind, vornehmlich nach der Revolution, in den meisten Theaterstädten ähnliche Theatergemeinden eingerichtet worden. Diese Volksb.n.-Vereine haben sich unter Führung der Berliner Organisation zu

einem Verbande der deutschen V.n-vereine zusammengeschlossen, der 1926 etwa 250 Vereine mit mehr als 550 000 Mitgliedern umschloß. Eine Gegenründung gegen die „V.“ ist der „Bühnenvolksbund“, der sich auf christlich-nationalen Boden stellt, um ein Gegengewicht gegen die irgendwie doch vorhandene und nicht wegzuinterprierende sozialistische Richtung der „V.“ zu bilden. Vgl. auch den Art. *Freie Bühne*.

J. Bab *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung* o. J. (1920). S. Nestriepke *Die Theaterorganisation der Zukunft* 1921. H. Knudsen.

Volksepos. Der Ausdruck ist von der Romantik geprägt und nur von ihrem Standpunkt aus zu rechtfertigen. Die Dichtungen der dt. Heldensage, speziell das Nibelungenlied, sollten diesen Ehrentitel tragen im Gegensatz zu dem Ritterepos, das fremden Einflüssen und dem Gesichtskreis einer engen Aristokraten-gemeinschaft entwachsen ist. Ihre volle Berechtigung erhielt die Bezeichnung aber erst dadurch, daß man in dem Volksepos nicht nur eine Dichtung fürs Volk über volksmäßige Themen sah, sondern eine direkte Schöpfung des Volkes selbst. Jacob Grimm erklärte es als die größte Ungereimtheit, anzunehmen, ein Epos könne erfunden werden; es dichte sich vielmehr selbst — anders ausgedrückt: das ganze Volk ist unbewußt und unwillkürlich an seiner Schöpfung beteiligt. Auch für Uhland ist es „keine bloße Redeweise, daß die Völker dichten“. Der Ausdruck „Volksepos“ ist also eine analoge Bildung und entstammt einer analogen Vorstellung wie der ältere Terminus „Volkslied“ (s. d.). Görres wollte überhaupt nur ein Volksepos gelten lassen, einen Urbesitz der ganzen Menschheit, das von jedem Volk auf eigene Weise weitergebildet worden und schließlich in Einzelteile zerbröckelt sei. Also bei ihm heißt es: das VE. Die Brüder Grimm waren geneigt, eine Anzahl VE. anzuerkennen. Der Ausdruck stand ihnen übrigens nicht von Anfang fest, W. Grimm spricht gerne von Naturepos im Gegensatz zum Kunstepos, J. Grimm mit Vor-

liebe von der Nationalepik. Die Folgezeit hat sich aber der Bezeichnung „Volksepos“ um so bereitwilliger bedient, als die lange Zeit herrschende Lachmann-Müllenhoffsche Theorie das VE. auflöste in eine Anzahl älterer Volkslieder, so daß also die genetische Verwandtschaft mit diesem berechtigterweise auch in der Terminologie zur Geltung kam.

Spätere Forschung hat wohl diese Seite der Lachmannschen Entstehungstheorie preisgegeben, nicht aber den Ausdruck „Volksepos“. Bis in die neueste Literatur hinein hat sich beobachten lassen, daß er immer wieder Unklarheiten hervorruft. Zu rechtfertigen wäre er vom heutigen Standpunkt aus nur noch in einer Hinsicht: Das sog. VE. greift Stoffe auf, die in der unliterarischen Poesie und vor einem unliterarischen Publikum gelebt haben. Aber sobald sie zu Epen, d. h. Buchwerken, werden, hören sie eben auf, sich an das ganz ungebildete Publikum zu wenden, sie werden literaturfähig. Aus ihrer flüssigen Form darf nicht geschlossen werden, daß ihre Textgeschichte derjenigen des Volksliedes analog verlief. Von mündlicher Entstellung, wie dort, ist hier nicht die Rede; da sich alle Entwicklung in der buchmäßigen Sphäre abspielt, herrscht nicht die ungewollte Zersingung, sondern die gewollte Bearbeitung.

Um veralteten und ungeklärten Vorstellungen zu steuern, ist neuerdings von mehreren Seiten der Vorschlag gemacht worden, den Ausdruck „Volksepos“ durch „Heldenepos“ (s. d.) zu ersetzen; dieser ist gebildet in zutreffendem Anschluß an den älteren Terminus „Heldensage“. Unter „Heldenepen“ sollen also die Gedichte aus dem Bereich der dt. Heldensage verstanden werden, und es ist zu hoffen, daß diese klarere Bezeichnung sich durchsetzt (s. d. Art. *Heldenepos*).

J. Grimm *Kl. Schriften* IV 1 ff. und 74 ff. W. Grimm *Kl. Schriften* I 92 ff. Görres in der 'Trösteinsamkeit', Pfaffs Neudruck S. 118 ff. L. Uhland *Schriften* I 24 ff. Panzer *Das dt. Volksepos* 1905. J. Meier *Werden und Wesen des Volksepos* 1909. A. Heusler *Internationale*

Monatsschrift XIII (1918) S. 235. Ders. *Nibelungensage und Nibelungenlied* 1921 S. 226 ff. H. Schneider *Das mhd. Heldenepos*, ZfA. LVIII (1921) S. 97 ff.
H. Schneider.

Volkslied.

§ 1. Name und Begriff. § 2. Sprache und Stil. § 3. Gattungen. § 4. Wort und Weise. § 5. Vers- und Strophenbau. § 6. Kunstmäßige Verwendung in Dichtung und Musik.

§ 1. Das Wort*) stammt von Herder und übersetzt engl. *popular song*, *popular poetry*, franz. *poésie populaire*. Zuerst findet es sich 1773 in der Abh. 'Über Ossian und die Lieder alter Völker', wo das Entstehen der Zusammenfügung aus 'Lieder des Volkes' deutlich zu beobachten ist. Angeregt hatten den früh mit fremdem Volkstum in Berührung Gekommenen Rousseaus Begeisterung für unverfälschte Natur, Lessings Hinweis auf die litauischen Dainos (33. Literaturbrief) und vor allem die *Reliques of Ancient English Poetry* des Bischofs Percy 1765. Noch macht er keinen Unterschied zwischen Erzeugnissen der sogenannten Naturvölker, auf die man bereits im 16. Jh. (Montaigne) aufmerksam geworden war, und Dichtungen, die vornehmlich in der Unterschicht der Kulturnationen leben. Jene werden von Ethnologen und Völkerpsychologen als Gemeinschaftsdichtung angesehen. Aber das Zusammenwerfen jener exotischen Dichtung bei Völkern ohne wesentliche Bildungsgliederung mit V.ern, deren Merkmal der Mangel individueller Ausgeprägtheit innerhalb eines durch Bildungsgrad getrennten Volksganzen ist, mußte eine klare Erkenntnis behindern. Schon für Herder, der Natur- und Kunstdichtung, diese sich individueller Gefühlssprache bedienend, scharf voneinander abhebt, steht fest, daß beim V. Wort und Weise aufs engste verbunden sind, wenn er auch versäumt, Melodien zu veröffentlichen. Er regte in Straßburg den jungen Goethe zur Samm-

lung von V.ern aus dem Elsaß an und brachte in jahrelanger Arbeit Lieder, die seiner Anschauung von V.ern entsprachen, zusammen. So erschienen als Frucht seiner Bemühungen Leipzig 1778 bis 1779 die V.ern ohne Herausgebernamen. Ein gelehriger Schüler wurde Bürger ('Herzenserguß über Volkspoesie'. Deutsches Museum 1776). Gleich Herder wendet er sich gegen Verwechslung von 'Volk' und 'Pöbel'. Davon will der Aufklärer Fr. Nicolai, dem die V.begeisterung zuwider ist, nichts wissen. Noch vor dem Erscheinen von Herders V.ern veröffentlicht er, um die Bewegung lächerlich zu machen, die zwei Bände 'Eyn feyner Cleyner Almanach' (1777—78) mit teilweise echten Volksmelodien. Das Unlogische, Sprunghafte des V.s bemerkte schon Herder, ohne die Möglichkeit zu erwägen, daß diese „Würfe und Sprünge“ erst durch die Überlieferung von Mund zu Mund hineingeraten sein können. Auf die mündliche Verbreitung legte Gräter (Bragur III 1734) mit Recht besonderen Wert. Er hob ferner die allgemeine Bekanntheit hervor. A. W. Schlegel wollte als Träger der Volkspoesie nur die unteren Gesellschaftsschichten gelten lassen und leugnete das Vorhandensein eines Verfassers; die Romantik und auch die gelehrte Forschung dieser Zeit (Brüder Grimm) umkleideten das Entstehen des V.s mit einem Geheimnis, sie hielten es für unerklärbar. Lange Zeit betrachtete man als Hauptmerkmal eines V.s das unindividuelle Emporkeimen aus dem Schoße der Volksgemeinschaft. Aber mit der Betonung des Einheimischen, mit der Schätzung der V.ern als Zeugnisse deutscher Vergangenheit suchte die Romantik gegenüber Herders Kosmopolitismus der Volkspoesie eine neue Seite abzugewinnen. Noch 1830 behauptete Uhland in seiner 'Geschichte der altdeutschen Poesie': „es ist nicht bloße Redeform, daß die Völker dichten. Darin eben, in dem gemeinsamen Hervorbringen, nicht in dem nur äußerlichen Merkmalen der Verbreitung, haftet der Begriff der Volkspoesie.“ Aber vorsichtiger

*) Ältere Bezeichnungen sind: *carmen barbarum, vulgare, seculare* u. ä., *winile* des in einem Kapitular Karls d. Gr., *Grasliedlein*, *Gassenhauer*, *Straßenlied*, *Reuterliedlein*, *Bauernengesang*, *Gesellenliedlein*, *Bergreihen*.

drückt er sich fünfzehn Jahre später in der A.b.h. über die deutschen V.e.r aus, indem er wohl einen einzelnen als Urheber anerkennt, jedoch „das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte des Einzelnen“ hervorhebt. Es ist wichtig, daß er schon 1830 von dem Abschleifen individueller Eigentümlichkeiten spricht, womit er bereits in Fr. Schlegel einen frühen Vorgänger hatte. Dieses 'Zersingen' wurde namentlich bei ursprünglich mit kunstmäßigen Mitteln gedichteten Liedern, die ins Volk eingebracht, 'volkläufig' geworden waren, in vielen Fällen beobachtet. Wichtig war die Ansicht A. Kellers im Vorwort zu den 1841 mit E. v. Seckendorff übertragenen 'V. aus der Bretagne': „Irre ich nicht, so ist die Volksdichtung häufig eine in der Literatur antiquierte, in einem Teile der Nation aber noch fortgesetzte Entwicklungsphase der Kunstpoesie.“ Es wäre demnach Volksdichtung vielfach die Vertreterin eines älteren Geschmacks. Damit würde der Nachdruck nicht auf den Ursprung im Volke, sondern auf die Übernahme durch das Volk gelegt. Noch heute stehen sich die Produktions-theorie und die Rezeptions-theorie gegenüber. Diese (John Meier) läßt die Herkunftsfrage unentschieden; nur die Übernahme durch die Volksgemeinschaft und die weite Verbreitung sind ihr maßgebend; dabei spürt sie den Pfaden nach, auf denen Kunstlieder Volksgut werden. Jene (Josef Pommer) hält an der Entstehung im Volke fest. Aus zwei Quellen aber wird die Volksdichtung gespeist: aus dem kunstarmen Lied der unteren Schichten und aus herabsinkender Kunstpoesie.

Letzten Endes kann eine richtige Beurteilung des V.es nur aus dem Stil möglich sein. Krejčí hat den seelischen Mechanismus, die assoziative Denkweise als bezeichnendes Merkmal der Volkspoesie ermittelt.

Auch volkläufig werdende Kunstlieder streifen die individuellen Züge ab, geraten unter die Herrschaft der Formel. Die Anschauung A. E. Bergers, der den Stil des mündlichen Vortrags als für das

V. wesentlich ansieht und zwischen geschriebener und ungeschriebener Poesie unterscheidet, läuft auf das gleiche hinaus. Bei der Fortpflanzung ist die Melodie viel wichtiger als das Wort, obgleich auch sie, wenn sie anfangs kunstvoll war, vereinfacht wird, oft dem Anlaß zum Singen entsprechend den Rhythmus verändert (Arbeitslied, Marschlied, Tanzlied usw.). Im ganzen haftet sie zäh und übt zwingenden Einfluß aus, so daß ein Lied dem Verfall geweiht ist, wenn es den Halt an der Weise verliert.

Als kaum bestreitbare Erkenntnisse neuerer Forschung sind folgende zu erachten: Die Vermischung von Gemeinschaftsdichtung im Sinne der Völkerpsychologie mit Volksdichtung bei den Kulturnationen war ein methodischer Fehler. Denn in jedem Kulturvolk verdient das mehr oder minder selbständige Individuum nicht zurückgesetzt zu werden. Zwischen Volksdichtung und Kunst-dichtung bestehen auch inhaltliche Unterschiede, weil manche Gattungen höherer Poesie nie Masseneigentum werden können.

V. ist ein im Volke gesungenes Lied, das nach Inhalt und sprachlicher wie musikalischer Form dem Empfindungs- und Vorstellungsleben weitester Kreise entspricht und als herrenloses Gut betrachtet, mit typischen Formeln versehen, mindestens Jahrzehnte lang von Mund zu Mund geht.

Diese letzte Bestimmung längeren Fortlebens grenzt das V. vom sogenannten Gassenhauer oder Gassenlied ab.

P. Levy *Geschichte des Begriffes Volkslied* 1911. H. Lohre *Von Percy zum Wunderhorn* 1902. F. Krejčí, *ZfVölkerpsych.* XIX (1889), S. 115. E. Berger, *Nord und Süd* LXVIII (1894), S. 76. John Meier *Kunstlieder im Volksmunde* 1906. G. Jungbauer *Volksdichtung aus dem Böhmerwalde* 1908. F. Panzer, *Njbb.* XXIX (1912), S. 63. G. Jungbauer, *GRM.* V (1913), S. 65. A. Götze *Vom dt. Volkslied* 1921. A. Daur *Das altät. Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet* 1909. O. Stückrath *Dt. Volksliedwanderingstroph.*, *Euph.* XXI (1913), S. 8 und S. 303. A. Penkert *Das Gassenlied* 1911. Gassenhauer: L. Riemann *Zs. Das dt. V.* IV (1903), S. 116. 137. 160.

§ 2. Im V. nimmt die Schriftsprache einen sehr großen Raum ein. Auch da, wo eine stark von ihr abweichende Mundart herrscht, wird meist versucht, sie zugunsten der Schriftsprache aufzugeben, wenn auch dieses Bemühen natürlich nur mangelhaften Erfolg hat. Die Empfindung, daß das Singen der V. er eine wichtige Angelegenheit ist, daß man sich dabei über den Alltag erhebt, mag bestimmend sein. Damit erklärt sich eine Tatsache: je nach dem Charakter der Lieder sind reines oder möglichst reines Schriftdeutsch oder Mundart vorherrschend. Die erzählenden Gattungen ernstesten Gepräges bedienen sich jenes, die Kleindichtung, namentlich die heiterer Art, dieser. In den Sprachinseln und im Alpengebiete behauptet die Mundart das Feld; hier werden nur neuere Erzeugnisse der Volksdichtung nicht in dialektisches Gewand eingekleidet. Bei den von fremden Völkern umgebenen, vielfach mit ihnen zusammenwohnenden Kolonialdeutschen zeigt sich der Einfluß der Umwelt auch im Wortschatz und in der Satzfügung; mitunter wechseln deutsche und fremdsprachliche Verse ab.

O. Böckel *Psychologie der Volksdichtung* 2 59.

Dem V. eignet ein typischer, assoziierender Stil mit festen Motiven, stehenden Beiwörtern, mit anschaulichen Wendungen, die Seelisches durch Gebärde vertragen und oft mehr ahnen lassen als beschreiben. Wortwiederholung, Wiederkehr ganzer Verse, Anknüpfung mit Hilfe des Parallelismus, rednerische Fragen, Bilder und Vergleiche, Benutzung von Diminutiven, von Sprichwörtern, von regelmäßig vorkommenden Zahlen sind bemerkenswert. Natur und Menschenleben treten in enge Beziehung. Die Anschaulichkeit geht soweit, daß Begriffe wie 'niemals' und 'immer' fast durchweg sinnvoll ausgedeutet werden, daß unmögliche Forderungen eine große Rolle spielen. Mit dem seelischen Mechanismus hängt einerseits Ausführlichkeit in Abschweifungen, andererseits sprunghaftes Darstellen zusammen; „Zersingen“ und „Zusammensingen“ beruhen auf dem gleichen Grundsatz. Daher finden sich

ungesucht Wanderreime und Wanderstrophen ein, durch Ähnlichkeit der Situation, der Seelenlage, nicht selten nur der Weise bedingt.

A. Götze a. a. O. S. 33. H. Wentzel *Symbolik im deutschen V.* Diss. Marburg 1916. G. Graber *Das Sprunghafte im deutschen V.* Progr. Klagenfurt 1908.

§ 3. Den ersten Versuch, die V. er nach dem Inhalte zu scheiden, machte schon F. D. Gräter in dem Aufsatz 'Über die deutschen V. er und ihre Musik' (Bragur III) (1794), S. 207, nachdem bis in die neunziger Jahre des 18. Jhs. im wesentlichen nur Balladen und umfänglichere lyrische Lieder beachtet worden waren.

Das erzählende Lied, die Märe (Bruinier), hat zum Teil mythologische, sagenhaften Inhalt, zum Teil sucht es geschichtliche Einzelheiten festzuhalten, die das Gemüt erregt haben. Man spricht wohl von Balladen und Romanzen, doch scheint die Beschränkung dieses Begriffes auf „Ereignisse ohne erkennbaren historischen oder mythologischen Hintergrund und Begebnisse rein menschlicher Art“ (O. Böckel) willkürlich. Geistliche V. er und Legenden sind in protestantischen Volksteilen durch das Kirchenlied zurückgedrängt worden. Lieder der Geselligkeit dienen festlichen Zeiten, das Liebeslied verbindet sich gern mit dem Tanzlied und Rätselliad; Berufs- und Ständelieder lassen neben ernster Auffassung auch viel Raum für Spott und Humor. Das Lied begleitet die Arbeit, ist vielfach durch deren Rhythmus bestimmt, wird ihm aber auch angepaßt, z. B. im Soldatenlied, Marschlied. Das Kinderlied ahmt oft Tätigkeiten der Erwachsenen nach, gibt älteres Gut aus dem Kreise in entstellter Form wieder.

Ein auffallender Wandel des Geschmacks hat sich vollzogen, indem das Sentimentale im erzählenden V. e und im Liebesliede immer mehr Boden gewinnt. Allerdings verhalten sich auch die Landschaften nicht gleichmäßig. Im deutschen Süden ist die Sentimentalität weniger ausgeprägt als in Mitteldeutschland. Auf

weiten Strecken deckt sich das Gebiet solcher Lieder mit dem volkläufig gewordener Kunstlieder.

Bibliographie des V.: John Meier *Pauls Grundriß II* 2 1178—1219. O. Schell *Das V.* 1908. Fr. Arnold *Das dt. V.* I 1912. G. K. Blümel *Teutonia X* (1910), S. IX (das ältere V.). K. Wehrhan *Kindlied und Kinderspiel* 1909. O. Böckel *Handbuch des dt. V.* Marburg 1908. J. W. Bruinier *Das dt. V.* 1921. R. Angermann *Der Typus des Leidvollen in der deutschen Volksballade*. Diss. Leipz. 1911. John Meier *Das dt. Soldatenlied im Felde* 1916. Versuche einer Volksliedgeographie: K. Reuschel *Volkskundl. Streifzüge* 1903, S. 147 ff. O. Schell a. a. O. S. 61 ff. Kunstlieder im Volksmunde: John Meier in dem Buche gleichen Titels 1906.

§ 4. Obschon Wort und Weise im V. eng zusammenzugehören scheinen und wirklich in den allermeisten Fällen eine kaum trennbare Verbindung eingegangen sind, kommt es doch nicht selten vor, daß eine beliebte Melodie neue Wortzugabe erhält, und daß Melodien sich beeinflussen. Das geschieht ohne, aber auch mit Bewußtsein der Singenden. Die führende Rolle der Melodie zeigt sich deutlich, wenn die Verse ihr zuliebe verändert, gestreckt oder wiederholt werden. Die langsamen, schwermütigen Weisen der Sprachinsel Gottschee haben sogar das Aufgeben des Reimes bewirkt. Nur schwache Reste vom Weiterleben der alten Kirchentonarten zeigt das V. Auch Mollmelodien sind selten geworden. Im allgemeinen ist Hochsingen beliebt. Sehr frei wird mit dem Takt verfahren, Umrhythmisieren hängt oft mit der Arbeitstätigkeit zusammen, die das Lied begleitet. Besitzen die erzählenden Lieder bisweilen Melodien von ziemlichem Alter, so reichen die Weisen der Liebeslieder kaum über etwa einhundertfünfzig Jahre zurück. Der höchste Ton hat zugleich das Hauptgewicht. Mehr als dreistimmig wird nicht gesungen. Fast noch stärker als in der inhaltlichen Auswahl offenbart sich der Stammescharakter in der Liedweise und in der Art des Vortrags. So gehört das „Übersingen“, d. h. die höhere Lage der Begleitstimmen im Verhältnis zur Melodie, unter die Eigenarten gewisser Alpengegenden, wie auch der angehängte Jodler der deutsch-

sprachlichen Alpenbewohner örtlich sehr verschiedene Formen annimmt. Zu beachten sind weiter Größe der Intervalle und etwaige musikalische Verzierungen. — Unvergesslich bleiben die Bemühungen L. Erks um die Erkenntnis der musikalischen Seite des V.es.

H. Rietsch *Die dt. Liedweise* 1904. W. Wüst bei Bruinier *Das dt. V.* S. 3. H. Mersmann *Grundlagen einer musikalischen V.forschung*, Arch. f. Musikwissenschaft IV (1922), S. 141, 289. Ders. *Das dt. V.* 1922. G. Brandsch *Die Tonalität des Auftakts in den dt. Volksweisen*, Arch. f. Siebenbürg. Landesk. N.F. XXXVI (1909), Nr. 3. Ders. *Zur Metrik der siebenbürg.-sächs. Volksweisen*. Progr. Hermannstadt 1905. L. Erk und W. Irmer *Die dt. V. er mit ihren Singweisen* 1838—41. L. Erk *Dt. Liederhort* 1856. Erk-Böhme *Dt. Liederhort* 3 Bde. 1893—94.

§ 5. Der Vers des V.es ist meist viertaktig und hat freie Füllung. Gelegentlich kommen zwei- und sechstaktige Verse vor, jene gewöhnlich mit den Viertaktern verbunden, diese auch allein. Dem Wesen unsrer Sprache gemäß wird reichlicher Gebrauch vom Auftakt gemacht. Der Schlußtakt, die Kadenz, heißt entweder 'voll', d. h. er zeigt ziemlich schwere Füllung oder 'klingend' (leichtere) oder 'stumpf' (leichteste), in letzterem Falle ist die dritte Hebung musikalisch gedehnt. Alle Gesätze (Strophen) besitzen gleiche Länge, weil die Verswiederholung beim Singen berücksichtigt werden muß. Die Gesätze bestehen aus Reimpaaren oder Langzeilen oder der Verbindung beider Arten; scheinbar einzeilige, wie in den Gottscheer Liedern, sind in Wirklichkeit zweizeilig, denn der Vers wird wiederholt, oder durch einen leicht abgewandelten Kehrreim dreizeilig. Während Gesätze aus nur einem Reimpaar ganz selten auftreten, kommen solche aus zweien sehr häufig vor, und zwar sowohl mit gleicher wie mit wechselnder Kadenz. Bei den Strophen aus Langzeilen herrschen die zweizeiligen. Unter den aus vier Langzeilen zusammengesetzten hat sich die des jüngeren Hildebrandsliedes weithin verbreitet; klingender und stumpfer Typus wechseln regelmäßig ab, doch gibt es auch freie Kadenzvertauschung und Zäsur-

reim. Die fünfzeilige Strophe mit Waise im vierten Vers, außerordentlich häufig, erklärt sich nach Scherer (Dt. Studien I, S. 1) durch die in der Musik beliebte Zerdehnung der letzten Zeile. Bei Dreizeilern sind alle Kadenzen gleich oder eine weicht ab. Siebenzeiler treten im neueren V. nur selten auf; das 16. Jh. dagegen kennt sie, vielleicht nach dem Muster von Luthers 'Austiefer Not', sehr gut, und schon vorher hat sich eine andre Form in der „Schütten-samstrophe“ ausgebildet. Auch Neunzeiler werden nur noch wenig verwendet. Mit 'Innsbruck ich muß dich lassen' und seinen vielen Absenkern ist die recht kunstvolle sechszeilige „Schweifreimstrophe“, oft mit Dehnung der Schlußzeile (Reime a:a: b / c: c: b) zu großer Beliebtheit gelangt. Sie hat zweimal zwei klingende Kadenzen, die durch gereimte stumpfe verbunden sind. Eine andere Form verknüpft je zwei Vollkadenzen (Reime a:a / c: c) durch miteinander klingend gereimte (b). Eine dritte ist die sogenannte „Prinz-Eugen-Strophe“ (Reime bzw. Assonanzen a [2 voll]: a (2 v): b [v]) c [2 v]: c [2 v]: b), deren Entstehung wohl auf den kirchlichen Hymnus von der Art des *Stabat mater* zurückgeführt werden kann. In freieren Gestalten bewegt sich das dem Rhythmus der Arbeit nachgebildete Lied, und die gesungenen Vierzeiler, die Schnaderhüpfel, richten sich nach dem Ländleranz.

E. Stolte *Metrische Studien über das dt. V.* Progr. Crefeld 1883. (G. P. Jackson *The rhythmic form of the German folk-songs*, *MPhil.* XIII [1915]; XIV [1916]). G. Pohl *Der Strophenbau im dt. V.* (Pal. 136) 1921. K. Rötter *Der Schnaderhüpfel-Rhythmus* (Pal. 90) 1912. Dazu A. Webing er, *ZföV.* XX (1914) S. 144.

§ 6. Durch das V. ist die in zöpfischen Formen erstarrte, dem Empfinden weiterer Kreise fernergerückte Kunstlyrik wie auch die volksfremde Oden- und Hymnenpoesie des 18. Jhs. zur schlichten Natürlichkeit gelangt. Das erste Verdienst gebührt Goethe, der seit seiner Straßburger Zeit die Anakreontik überwunden hat. Er wußte den wilden Schößling des V. es zu veredeln. Bürger und Claudius folgten, dieser verständnisvoller in die

Stimmungswelt des V. es eindringend, jener mehr übertreibender Nachahmer der Volksballade. Romantische Verneuerungen Clemens Brentanos und Achim von Arnims sind teilweise wieder in den Besitz des Volkes übergegangen. Unendlich viel dankt unsere Lyrik der letzten Jahrzehnte des 18. Jhs. und der ganzen Folgezeit der Berührung mit dem V. Uhland, Eichendorff, die Sänger der Befreiungskriege, Wilhelm Müller, Heine, Mörike, Storm sind in ihrer das Gemüt bezaubernden wie aus dem Gemüt entquellenden volkstümlichen Dichtweise dem V. e verpflichtet, und die Mittel des V. es werden zum Teil so vollendet benutzt, daß selbst der Kenner fast keine Unterschiede findet. Zuccalmaglio und Löns sind Be-weise.

Bürger: W. Beyer *Die Begründung der ersten Ballade durch G. A. Bürger.* (Q.F. 98) 1905. Claudius: F. Naumann *Matth. Claudius und das V.* Diss. Greifswald 1914. Goethe: A. Götz e *Vom dt. V.* S. 92 (Anm. 79 frühere Arbeiten). Brentano und Arnim: K. Bode *Die Bearbeitungen der Vorlagen in 'Des Knaben Wunderhorn'* (Pal. 76), I 07. Uhland: H. Schults, *ArchivSpr.* LXIV (1880), S. 11. Eichendorff: *MPhil.* IV (1906), S. 4. Arndt, Körner, Schenkendorf u. a.: S. Engelmann *Der Einfluß des V. es auf die Lyrik der Befreiungskriege.* Diss. Heidelberg. 1909. Heine: P. Beyer *Euph.* XVIII (1911), S. 121 (S. 136 ältere Untersuchungen verzeichnet). Wilh. Müller: P. S. Allan *JGPh.* II (1899), S. 283; III (1900), S. 35. Mörike: D. F. Heilmann *BerlBgerm.-Abt.* Nr. 34 (1913). Storm: K. Grato pp *Volkspoesie und Volksglauben in den Dichtungen Theod. Storms.* Diss. Rostock 1914. Droste-Hülshoff u. a.: C. Niederdräing *Das Verhältnis der westfäl. Dichter des neunzehnten Jhs. zum V.* Diss. Münster 1918. Ed. Arens *Volkslieder bei A. v. Droste?* *ZfhrwV.* XIV (1917), S. 120.

In der Kunstmusik hat das V. früh schon Verwendung gefunden, z. B. in Bachs Bauernkantate und im 4. Teil seiner 'Clavierübung' (30. Variation). Sorgfältigere Pflege fand es namentlich seit 'Des Knaben Wunderhorn'. Silcher schuf seine Bearbeitungen für Männerchor, die eine lange Reihe von nicht immer gleichwertigen Nachahmern hatten. Das 'Wunderhorn' regte Zelter zu 3, C. M. von Weber zu 11 Kompositionen an. Mendelssohn mit 3, Schumann mit 7, Rob.

Franz mit 17 folgten. Doch stützte sich Brahms, der musikalische Haupterneuerer, nicht auf Achim von Arnim und Brentano, sondern schöpfte aus Nicolais 'Feynem kleynem Almanach' und besonders aus Kretzschmer-Zuccalmaglio, einer verdächtigen Quelle. Durch Brahms vor allem ist das V. konzertfähig geworden. Die wiederbelebte Lautenkunst hat den Sinn für kunstgemäße Begleitung erweckt; die auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. herausgegebenen Verbücher sind in ihrer Bedeutung nicht leicht zu überschätzen. Häufig verwenden neuere Orchesterwerke V.motive und -variationen; erinnert sei an Brahms Akademische Festouvertüre, an Lassens Festouvertüre, an Mahlers Schlußsatz der vierten Symphonie und an die feine Benutzung des 'Gloria Viktoria' bei dem Symphoniker Paul Büttner.

M. Friedlaender an verschiedenen Stellen seines Werkes 'Das dt. Lied im 18. Jh. und DRs. IL (Nov. 1922), S. 177.

K. Reuschel.

Volkliedersammlungen. Herder, mit dem Zusammentragen von Volksliedern aus aller Herren Ländern beschäftigt, teilte seine Begeisterung für Volkspoesie dem jungen Goethe mit, der sogleich im Elsaß eine kleine Ernte hielt. Noch bevor aber die Herderschen 'Volkslieder' veröffentlicht wurden, erschien Fr. Nicolais 'Feyner kleyner Almanach', Berlin-Stettin 1777—78, in der Absicht, die neue Bewegung zugunsten des Volksliedes lächerlich zu machen. Es waren auch im ganzen 61 Melodien beigegeben, die nur teilweise aus Volksmund stammten. 11 hatte Nicolai selbst erfunden, 21 rührten von J. F. Reichardt her. Benutzt wurden von Nicolai die 'Berkreyen', die Nürnberg 1547 bei Hans Daubmann herauskommen waren. Gewährleute hatte er in den Zeitgenossen Georg Steinacker, Musiklehrer am Dessauer Philantropin, und Justus Möser. Beider Einlieferungen sind ohne umfänglicheres Ändern aufgenommen worden. Wenn Nicolai seinen Zweck nicht erreichte, so geschah es, weil einmal das Streben einflußreicher Männer sich dem Volksliede zugewandt hatte und zum

ändern, weil der Aufklärer, ohne es zu wollen, manche wertvollere Probe der Volksdichtung verbreiten half. Herders Sammlung (Leipzig 1778—79) erhielt nach seinem Tode den bezeichnenden Titel 'Stimmen der Völker in Liedern'. Im Gegensatz zu ihrem internationalen Charakter beschränkte sich 'Des Knaben Wunderhorn' von Achim und Brentano 1806—08 nur auf deutsches Liedergut. Herder war als Übersetzer feinfühlig dem ursprünglichen Wortlaut nahe geblieben, die Wunderhornherausgeber verfuhr bei der Textbehandlung mit größerer Willkür. Diese wichtigen allgemeinen Sammlungen fanden später Nachfolge. So schöpfte Fr. K. Frh. von Erlach in seinem fünfbändigen Werk 'Die Volkslieder der Deutschen' 1834—36 alle bis dahin herausgekommenen Veröffentlichungen aus und reihte ihnen Kunstmäßiges an, leider unter Verzicht auf die Weisen, die Herder nicht aufgeschrieben und von denen das 'Wunderhorn' nur eine bescheidene Anzahl gebracht hatte. Ohne Melodien sind auch 'Die deutschen Volkslieder' von Simrock 1851 und Mittlers 'Deutsche Volkslieder' 1855. Dagegen wurden von Fr. Silcher die Ausgaben, die den Zeitraum von 1827—39 umfassen, des Tonsatzes wegen hergestellt, und namentlich L. Erk erwarb sich die größten Verdienste um die Kenntnis des Volksliedes nach der musikalischen Seite hin. Nur einen bescheidenen Teil seiner Sammelarbeit ließ er selbst drucken. Sein noch lange nicht genügend benutzter 39bändiger Nachlaß in der Berliner Staatsbibliothek soll vom Verband deutscher Vereine für Volkskunde in Druck gegeben werden, doch scheinen die Verhältnisse unseres Wirtschaftslebens den Plan zum Scheitern zu verurteilen. Auf Erk fußt F. M. Böhmcs 'Deutscher Liederhort', 3 Bände, Leipzig 1893—94, musikalisch zuverlässiger als textlich. Eine umfangreiche deutsche Liedersammlung mit Melodien besitzt die Stadt Breslau. Sie enthält Partituren von Volksliedern älterer Zeit und stammt von E. Bohn. Das von John Meier gegründete und geleitete Deutsche Volksliedarchiv zu Frei-

burg i. Br., ein Unternehmen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde, übertrifft schon jetzt alle anderen Sammlungen an Zahl der Lieder, obwohl es erst etwa anderthalb Jahrzehnt besteht. In ähnlicher Weise ist in Deutschböhmen, Deutschösterreich und in der Schweiz vorgegangen worden.

Frühzeitig traten neben die allgemeinen Sammlungen solche von Einzelgebieten, auf bestimmte Landschaften, Zeiträume und Gattungen beschränkt. Die ersten landschaftlichen Sammlungen waren die des mährischen Kuhländchens (1817) und Oberösterreichs (1819), diese mit Singweisen, während der versprochene Band 2 der Lieder des Kuhländchens, der die Melodien bieten sollte, nicht erschienen ist. Schlesische Volkslieder von Hoffmann und Richter (1842) munterten zur Sammlung in Franken, Thüringen usw. auf, so daß jetzt kein deutscher Gau ohne eine Volksliedersammlung ist; die meisten darunter genügen auch strengerem wissenschaftlichen Ansprüchen, denn der Verzicht auf die Melodien, eine Folge des vorwiegend literarischen und philologischen Interesses, hat längst aufgehört. Auch insofern sind die Sammlungen zuverlässiger geworden, als einstmals gewöhnlich die voreingenommene Stellung der Herausgeberes für nötig erachtete, volkstümliche Kunstlieder bekannter Verfasser, die volkläufig geworden waren, auszuscheiden, während jetzt ein möglichst umfassendes Bild von dem Volksgesang dargeboten werden soll.

Seit Beginn des 20. Jhs. tauchen auch Sammlungen kleinster Gebiete, ja einzelner Orte auf. Den Anfang machten 1902 die Oberschefflenzer Volkslieder (Gegend von Heidelberg).

Mit dem alten deutschen Volkslied beschäftigte sich am gründlichsten Uhland. 'Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder' heißt seine Ausgabe (1844—45), ein Werk feinsten philologischen Taktes, das leider auch nur die Texte berücksichtigt. Lieder des 12. bis 17. Jhs. enthält F. M. Böhmes 'Alt-deutsches Lb.' 1877. Einen Querschnitt durch die Kulturgeschichte versuchte R.

Frh. von Liliencron's 'Deutsches Leben im Volkslied um 1530' o. J. (1885). Neuerdings haben A. Kopp, J. Bolte, K. Blümml und O. Stücker ältere V. erschlossen.

Die historischen Lieder (siehe diesen Art.) sind seit O. L. B. Wolff 1830 allmählich zusammengetragen worden.

Gesellschaftslieder veröffentlichten Hoffmann von Fallersleben 1844 und F. W. Frh. von Dittfurth 1872 und 1874.

Sammlungen aus einzelnen Berufskreisen sind ebenfalls vorhanden, z. B. Bergmannslieder (Bergreihen: O. Schade 1854, R. Köhler 1858, John Meier 1892), Landsknechtslieder und Soldatenlieder (s. unter den Stichworten), Studentenlieder (s. ebd.), Handwerkerlieder (O. Schade, Deutsche Handwerkslieder 1865).

Kinderlieder. Die erste Sammlung findet sich in Brentanos Anhang zum 'Wunderhorn'. Dann fehlt lange Zeit eine selbständige Ausgabe, nur die 'Kinder- und Ammen-Reime in plattdeutscher Mundart' (Bremen 1836) wären zu erwähnen. Die umfanglichen Sammlungen beginnen mit den fünfziger Jahren. Am wichtigsten: F. M. Böhmes Deutsches Kinderlied und Kinderspiel (Leipzig 1897), Wossidlos 'Mecklenburgische Volksüberlieferungen' III (Wismar 1906) und Lewalter-Schlägers 'Deutsches Kinderlied und Kinderspiel' (Kassel 1911 ff.).

H. Lohre Von Percy zum Wunderhorn (Pal. XXII) 1902. Goethes elsäss. Volkslieder: DjG. (Morris) II, 62. Herder: Suphan, ZfdPh. III (1870), S. 458. Nicolai: Neudruck des 'Almanachs' von J. Bolte 1918. Untersuchungen über das Werk: M. Friedlaender Das dt. Lied im 18. Jh. I (1902), S. 236. H. Lohre ZfVlk. XXV (1915), S. 147. Wunderhorn: K. Bode Die Bearbeitung der Vorlagen in 'Des Knaben Wunderhorn' (Pal. LXXXVI) 1909. F. Rieser Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen 1907.

Ausführliche Bibliographie der Volksliedersammlungen: John Meier in Pauls Grundriß II² 1189—1219. Viel Stoff über Berufslieder in dem wirren Buch von Uhl Winilied 1908 (Teutonia 3. Heft), S. 287.

K. Reuschel.

Volksstück. V. im weiteren Sinn. § 1. Ein V. im weiteren Sinn ist jedes Stück, das für ein städtisches Volkstheater berechnet ist. Das V. verwendet Musik und Tanz und nimmt als echtes Theaterstück Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte des Ensembles. Die volkstümliche Bühnenkunst entfaltete sich am reichsten im dt. Süden, hat sich aber keineswegs auf diesen beschränkt. Insbesondere blühte sie in Wien. Das süd-deutsche V. ist vom bürgerlichen Volksschauspiel (s. d.) zu sondern, wie es in den Sammlungen von A. Hartmann, J. J. Ammann, A. Schlossar u. a. vorliegt. Ein Vermittler zwischen der bürgerlichen Sphäre und dem städtischen V. war wohl der salzburgische Hanswurst, der durch J. A. Stranitzky (1676—1726) zum Brennpunkt des Wiener Volkstheaters wurde. Doch ist Stranitzkys Komik auch dem *Théâtre Italien* des Gherardi, somit der *commedia dell'arte* verpflichtet. Seine Bühne stand zugleich am Abhang der österreichischen Barockkultur; seine Haupt- und Staatsaktionen sind volkstümliche Bearbeitungen ital. Opern. Im Spielplan stand schon die Parodie. Stets wahrte das Wiener V. solchen Zusammenhang mit der höhern Literatur. Die Wiener Burleske kam durch G. Prehauser zur Blüte; sie erhielt sich als Lokalposse bis in die Spätzeit des Volkstheaters (s. d. Art. *Posse*). Aus der Burleske erwachsen in Anlehnung an ältere Barockmotive das Zauberstück (s. d.) und nach dem Vorbild des Charakterlustspiels und des bürgerlichen Dramas das Lokalstück (s. d.).

V. im engeren Sinn. § 2. Die Vielzahl der Formen wurde in der Spätzeit des Wiener Volkstheaters nach dem Abblühen des Zauberstücks und der Parodie in eine einzige Gattung, das soziale V., zurückgenommen; es knüpfte an das vormärzliche Lokalstück an und verfocht gleichfalls kleinbürgerlichen Kastengeist. Vorbild wird an Stelle des bürgerlichen Schauspiels die franz. Theater- und Romanliteratur; an Stelle der Satire tritt eine sentimentale Behandlung sozialer Probleme, an Stelle bunter Charakter-

zeichnung verwickelte Intrigenführung und Vorliebe für Sensationseffekte, besonders für kriminelle Motive.

§ 3. Nur langsam löste sich J o h a n n N e s t r o y (1801—62) aus der Tradition des Zauberstücks. Realistische Verbesserungsstücke liegen wohl schon aus seiner ältern Zeit vor; aber erst 1846 erfolgte die Wendung zum sozialen V.: 'Der Unbedeutende', 'Der alte Mann mit der jungen Frau' und 'Kampl' gelten als die entscheidenden Leistungen. Doch war Nestroy auf diesem Gebiete von einem Geringern beeinflusst: Friedr. Kaiser (1814—75) hatte das ernst-komische V. als Charakter- und Lebensbild in Aufnahme gebracht; er fand in Karl Elmar, Alois Berla und Anton Langer bünnengewandte Nachfolger. Von Nestroys 'Unbedeutendem' führt ein gerader Weg über Zwischenglieder, wie Berlas 'Kathi von Eisen', zu Anzengrubers 'Meineidbauer'. Kriminelle Motive beherrschen in diesen Stücken die Szene.

§ 4. Eine andere Gruppe älterer V. deutet auf das Milieu der Bauernkomödien Anzengrubers voraus. S. Mosenthal, Charlotte Birch-Pfeiffer und M. Reichenbach hatten Dorfgeschichten dramatisiert. Mit Singspielen aus den österreichischen Alpen waren Alex. Baumann (1814—57) und J. G. Seidel (1804—75) hervorgetreten. Auf dem Boden des sozialen V.s wurde die Bauernkomödie vor Anzengruber von Kaiser ('Die drei Eichen' 1852, 'Eine neue Welt' 1860), von Flamm und Wimmer ('Der Teufel im Herzen' 1859) und von A. Blank gepflegt.

Mit noch größrer Vorliebe als die Wiener führten die Münchner in die bürgerliche Welt. V.e schrieben Martin Schleich ('Lustspiele und Volksstücke' 1862/63), Franz Prüller ('Die schöne Klosterbäuerin', 'Der Toni und sei Burgei'), die zahlreichen Hausdichter des Gärtnerorttheaters und in jüngster Zeit auch der Schlierseer Bauernbühne, die ihre Gründung der Heimatkunst (s. d.) verdankt. Anzengruber ist Prüller verpflichtet.

§ 5. Eine dritte Gruppe von V.en rückt

unter dem Einfluß franz. Vorbilder und hochbegabter Schauspielerinnen (J. Gallmeyer, M. Geistinger) weibliche Genrefiguren in den Mittelpunkt (Ant. Bittner 'Die gebildete Köchin', O. F. Berg 'Die verrückte Person').

§ 6. Das Wiener V. löst sich endlich in den Stücken O. F. Bergs (1832—86) in flüchtige Improvisationen auf. Es fällt der sozialen Umschichtung der Gründerzeit zum Opfer und überläßt der Operette die Vorstadtbühnen. Dennoch faßte ein Großer noch einmal die alten Überlieferungen des Volkstheaters machtvoll zusammen: Ludwig Anzengruber (1839—89). Auf bäurischem Feld kämpfen Gegensätze der Weltanschauung ('Der Pfarrer von Kirchfeld' 1870, 'Der Meineidbauer' 1871, 'Die Kreuzelschreiber' 1872, 'Der G'wissenswurm' 1874). Soziale Fragen der Großstadt wirft 'Das vierte Gebot' (1877) eindringlich auf. Ein Frauenbildnis zeichnet Anzengruber in der 'Trutzigen' (1878) für Josefine Gallmeyer.

§ 7. Keinem Nachstrebenden gelang es, Anzengruber zu erreichen. C. Morré ('s'Nullerl') und K. Costa ('Bruder Martin') begnügten sich mit liebevoll ausgeführten Charakterfiguren. Der „Wiener Aristophanes“ Karlweiß leitet zur Moderne über. Denn schließlich teilte das „Wiener Stück“ von H. Bahr, A. Schnitzler und F. Dörmann das Erbe des Volkstheaters mit der Heimatkunst (F. Kranevitter und K. Schönherr) und symbolistischen Versuchen (R. Hawel 'Mutter Sorge').

§ 8. Über das norddeutsche V. und seinen Übergang zur Heimatkunst s. d. Art. *Lokalstück*.

Nagl-Zeidler II. M. Enzinger *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jh.* (Schriften d. Gesellsch. f. Theatergesch. 28/29) 1918/19. F. Schlögl *Vom Wiener Volkstheater* 1884. J. Nadler *Vorgeschichte des Wiener Dramas 1300—1530*, Österr. Rundschau XXIV. Ders. *Das österr. V.* 1921. R. M. Werner *Der Wiener Hanswurst* (Wiener Neudr. 6 u. 10) 1883, 1886. H. E. Truttrer, Euphor. XIX 723 ff.; XXI 830 ff., XXIV 28 ff. und 287 ff. K. v. Görner *Der Hanswurststreit in Wien und J. Sonnenfels* 1881. St. Hock *Von Raimund bis Anzengruber*, GrillpJb. XV 5, 31 ff. F. Trojan *Das Theater an der*

Wien. Schauspieler und Volksstücke 1850—75 1923. J. Schaumberger *Konr. Dreihers Schliersee'r Bauerntheater*. R. Sedlmaier *Schönherr u. d. österr. V.* 1920. Die Einf. v. O. Rommel zu Nestroy (Gold. Kl.-B.) u. zu Kaiser (D.-österr. Klass.-B. 45). J. Nestroy *Sämtl. Werke*, unter Mitwirkung von A. Hoffmann hrg. von F. Bruckner und O. Rommel (o. J.). A. Büchner *Zu L. Anzengrubers Dramatechnik* 1911. L. Anzengruber *Sämtl. Werke*, unter Mitwirkung v. K. Anzengruber hsg. v. R. Latzke u. O. Rommel 1921; von E. Castle 1921.

F. Trojan.

Volksszene s. Massenszene.

Volkstheater. Das mal. Markttheater ist, ähnlich wie das antike, wahres Volkstheater gewesen, einmal weil die Mitspieler aus der Stadtbevölkerung selbst sich zusammensetzten, und sodann in dem anderen Sinne, daß die Menge der Zuschauer den Namen Volkstheater durchaus rechtfertigte. Später ist in Deutschland etwas Ähnliches nie wieder erreicht worden, nicht von dem (engeren) Handwerkertheater der H.-Sachs-Zeit, auch nicht ganz von den (umfassenden) Darstellungen bei den Jesuiten; und wenn die Bemühungen des 18. Jhs. um ein „Nationaltheater“ etwas einem Volkstheater Entsprechendes erreichen wollten, so ist das ebensowenig geglückt wie in neuester Zeit der Versuch Max. Reinhardts, im Zirkus, im Theater der Fünftausend, ein Volkstheater zu schaffen. Mit dem Anspruch, ein Volkstheater zu schaffen, sind die Gründer der „Volksbühne“ (s. d.) aufgetreten, weil sie „die Kunst dem Volke“ brachten; aber trotz weiter Ausbreitung und bei allem Streben zur Sammlung sämtlicher Volksschichten ist die Volksbühne doch nur ein Theater bestimmter und zwar im wesentlichen einfacher Kreise. Allenfalls sind lokale Festspiele, etwa in Rothenburg oder Bernau, oder Luther- und Passionsspiele in gewisser Hinsicht „Volkstheater“. In herabsetzendem Sinne nennt man mäßige Vorstadtbühnen auch Volkstheater.

R. Präuß *Das Dt. Volkstheater* 1889. H. Knudsen.

Volkstümliches Lied bedeutet in der Volksliedforschung seit etwa 1836 das

Lied eines Kunstdichters, das nach Wort und Weise dem Geschmack breiter Schichten zusagt. Frh. von Eflach widmet den 39. Abschnitt im 5. Bande seines Sammelwerkes den „volkstümlichen Liedern und Romanzen des 18. und 19. Jhs.“. Gleichzeitig macht F. L. von Soltau ('Einhundert Histor. Volkslieder' S. 579) den Unterschied zwischen wirklichen Volksliedern und volkstümlichen Liedern. Ein Verzeichnis solcher volkstümlicher Lieder hat zuerst Hoffmann von Fallersleben geschaffen, K. H. Prahl ergänzte es in 4. Aufl. 1900. Mit besonderer Sorgfalt bemühte sich dann John Meier um die Feststellung des Vorganges, durch den der Volksmund diese Lieder aus individuellen Erzeugnissen zu typischen macht. Dabei geraten sie unter die Herrschaft der Formel, ganze Strophen fallen weg oder lassen nur leichte Spuren zurück, Bestandteile verschiedener Lieder fügen sich zusammen, auch kommen nicht selten sogenannte Wanderstrophen hinzu. Zahlreiche Arbeiten erörterten die Schicksale beliebter volkstümlicher Lieder, die in der erwähnten Art volkläufig geworden sind. Der Anteil namhafter Dichter an dem volkstümlichen Liederschatz ist nach Hoffmann-Prahl sehr verschieden, doch dürften die Verhältnisse sich schon wesentlich geändert haben. Hoffmann selbst steht unter 1350 Nummern mit 52 an der Spitze, offenbar deshalb, weil er von vornherein bekannte Melodien benutzte. Goethes Lyrik erscheint mit 51 Beispielen, die Wilhelm Müllers mit 23, Uhland und Voß weisen je 22 auf, Körner 20, Schiller und Scheffel 19, Matthias Claudius 17, Heine 16, Bürger und Arndt je 15, Raimund 12, Mahlmann 11, Langbein und Geibel je 10. Ungefähr ein Drittel der 1350 Lieder rühren von 1750 bis 1800 her, aus früheren Zeiten stammen nur etwa 90, die meisten aus der Zeit von 1800—1870. Aber bei diesen Zahlen Hoffmann-Prahls wird auf die Volkläufigkeit in obigem Sinne nicht die gebührende Rücksicht genommen. Ein richtigeres Bild ergibt, was John Meiers Verzeichnis der Kunstdichter bekannter Verfasser im Volksmunde auf Grund der bis dahin veröffentlichten

Sammlungen bietet. Auch daraus läßt sich ermitteln, daß der Dichter Hoffmann in der Tat den ersten Platz innehat (7 Nummern von 336) und Goethe folgt (mit 5), aber Heine mit 4 ist der nächste.

Einen andern Sinn verbindet die Musikgeschichte mit dem Begriff v. L. Sie bezeichnet damit Lieder im Volkston, wie sie zuerst J. A. P. Schulz in den drei Teilen seiner so überschriebenen Sammlung aus den Jahren 1782—90 herausgab, Kompositionen von schlichter Faßlichkeit und doch auch strengen Ansprüchen genügend. Derartige volkstümliche Lieder sind außer Schulz in den letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. namentlich Reichardt, André, dem jüngeren Kunzen, Rheineck, Zumsteeg und dem Dichtermusiker Schubart gelungen, denen sich im 19. Jh. viele Nachfolger anschließen.

Endlich werden als volkstümliche Lieder auch die Lieder höheren Schwunges zu bezeichnen sein, die als geistliche Lieder und Vaterlandslieder durch Schulen und Gesangsvereine ins Volk getragen worden sind und bei denen eine Veränderung des Wortlautes fast nicht in Frage kommt.

Hoffmann-Prahl *Unsere volkstümlichen Lieder* 1900⁴. F. M. Böhme *Volksth. Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jh.* 1895. (G. Wustmann) *Als der Großvater die Großmutter nahm*⁵ 1922. John Meier *Kunstdichter im Volksmunde* 1906. Erich Schmidt *Charakteristiken*. Zweite Reihe S. 177. K. Reuschel *Volkskundl. Streifzüge*. 1903, S. 56. J. Bolte, *ZfVk.* XXII (1913), S. 392. O. Stückerath *Dt. Volksliedwanderstrophen*, *Euph.* XX (1913), S. 8 und S. 303. Ders. *Drei Kunstdichter im Volksmund*, *ZfVk.* XXIV (1914), S. 315. — M. Friedlaender *Das dt. Lied im 18. Jh.* 2 Bde. 1902, bes. I, S. XLVIII, 188. 214. 252. 254. 298. 313 und 334. C. Klunger *J. A. P. Schulz in s. volkst. Liedern*. Diss. Leipzig. 1909. E. Roesse *Volksl. u. volkstüml. Lied*, *NJb.* XXXIX (1917), S. 35. K. Reuschel.

Vorhang. Das Herunterlassen des Vorhangs innerhalb eines Stückes zur Verbergung eines Szenenwechsels kommt im 17. Jh. aus der ital. Opernbühne nach Deutschland, wo die Wandertruppen, nach der vorhanglosen Zeit der Englischen Komödianten (s. d.), diesen zwei-

ten Vorhang verwenden, nachdem sich die nach drei Seiten offene, in den Zuschauerraum vorgebaute Bühne gewandelt hatte in die nur an einer Seite offene, an drei Seiten geschlossene Guckkastenbühne. Aber noch während des ganzen 18. Jhs. ist es keineswegs allgemein üblich, den Akt mit dem Fallen des Vorhangs zu schließen. Lessing läßt die Akte, vom letzten abgesehen, bei leerer Bühne enden, so daß ohne den Vorder-
vorhang, nur durch entsprechende Verwendung von Prospekt-Vorhängen, bei offener Bühne der Szenenwechsel vorgenommen werden konnte. Ähnliches läßt sich für den jungen Schiller u. a. zeigen. Jedenfalls nimmt die Technik des Dramas auf diesen Zustand Rücksicht. Im 19. Jh. wird dann, schon im Anfang, der Akt-
vorhang Brauch; um die Mitte, etwa seit

1840, kommt der 3. Vorhang, der innerhalb des Aktes die Szenen voneinander trennt, auf, den z. B. Dingelstedt noch eine „unselige Zeitepidemie“ nennt, da „jedes Stück in eine beliebige Anzahl von Akten zerstückelt wird“. In der Tat muß bei der häufigen Anwendung des Zwischenakt-Vorhanges die zerrissene Stimmung immer erneuert werden, so daß man denn durch die technischen Er-
rungenenschaften neuer Bühnenformen wenigstens die Verwandlungspausen abzukürzen versucht hat. Die Verdunkelung des Zuschauerraums unterstützt dieses Bemühen.

Heinemann *Vorhang und Drama*, Grenzboten XLIX (1890) I S. 459—468, 520—527. G. Witkowski *Vorhang und Aktschluß*, Bühne u. Welt VIII (1905) S. 18 bis 22, 73—76, 104—108.

H. Knudsen.

W

Wächterlied s. Tagelied.

Waise ist eine Bezeichnung aus der Terminologie der Meistersinger für eine reimlose Verszeile in der Umgebung gereimter Verse.

Durch ihre Reimlosigkeit in der Umgebung gereimter Verse dient die W. meist der großrhythmischen Gliederung.

Die W. tritt in der mhd. Lyrik schon sehr früh auf (Kürenberger M. F. 7). Im Laufe der Entwicklung nehmen in der mhd. Lyrik die W.n ab.

W.n sind auch die reimlosen Vorderreihen der Ketten in der epischen Dichtung. Manche Strophenformen der epischen Dichtung sind mit Einschub von W.n gebildet (s. die Art. *Morolfstrophe* und *Titurelstrophe*).

Ob eine W. eine selbständige Reihe ist oder ob sie als Vorderreihe oder Hinterreihe mit einer zweiten Reihe zusammen eine Kette bildet, muß von Fall zu Fall entschieden werden. Auch Reimstücke von über 6 Hebungen müssen zerlegt werden, so daß sich W. und Reimstücke ergeben. Es muß also die graphische Zeilenschreibung erst rhythmisch gedeutet und eingerichtet werden. Die meisten mhd. Texte genügen diesen Anforderungen noch nicht.

Reime, die ihre Bindung nicht innerhalb einer Strophe finden, sondern erst in den folgenden Strophen, heißen **Körner**. Es gibt Fälle, in denen in mhd. Lyrik ganze Strophen miteinander auf diese Weise gebunden sind. (Neifen II, 6; Lichtenstein 443, 8).

S. a. die Art. **Reim** und **Strophe**.

H. Giske *Über Körner und verwandte Erscheinungen in der mhd. Lyrik*, ZfdPh. XVIII (1887), S. 57 ff. F. Saran *Dt. Verslehre* (1909) und A. Heusler *Dt. Vers-*

geschichte Bd. III (1929) Register unter: Waise. C. v. Kraus *Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift*, S. B. der Bayerischen Akad. d. Wiss. 1929, Heft 4, S. 22—26. P. Habermann.

Wandertruppe. § 1. Der weit ausladende Stammbaum der dt. Wandertruppen geht in der Hauptsache wohl auf den Magister Joh. Velten (1640—92) zurück. Velten war unter den dem Theater zustrebenden Studenten der bildungsmäßig und als Spiel- und Theaterleiter überlegener. Der eine Entwicklungszweig geht aus Veltens „berühmter Bande“ über sein Mitglied Andreas Elenson und die Sophie Julie Elenson-Haack-Hoffmannsche Truppe zu Johann Neuber und dessen (bedeutenderer) Frau Karoline; die andere und wichtigere Reihe wird in der Entwicklung geführt über Veltens Witwe Kath. Elisab. zu Joh. Friedr. Schönemann (1704—71). Zu seiner Truppe gehören u. a. Sophie Charl. Schröder (die Mutter des großen Friedr. Ludw. Schröder), Konr. Ekhof und Konr. Ackermann. Dieser gründet selbst eine Gesellschaft, aus der Frdr. L. Schröder hervorgeht. Das Erbe Schönemanns (unter dem 1753 Ekhof in Schwerin seine Schauspielersakademie gründete) trat Heinr. Gottfr. Koch an, unter dem der nachherige Berliner Theaterleiter Carl Theoph. Döbbelin (1727—93) und Abel Seyler tätig sind. Durch Seyler, der mit seiner Hamburger Entreprise in Lessings 'Dramaturgie' lebendig blieb, geht der Weg 1771 nach Weimar, dann nach Gotha, von wo aus Iffland, Beil, Beck u. a. für Mannheim gewonnen werden.

§ 2. Der Spielplan der Wandertruppen ist im Anfang von England (und Holland) orientiert (vgl. d. Art. *Englische Komödianten*), bald tritt das zu-

rück gegen den romanisch-französischen Einfluß (Molière!), den Gottsched stützt, ohne daß die Bühne, aus Mangel an „regelmäßigen“ Stücken, damals schon auf die „Haupt- und Staatsaktionen“ (s. d.) hätte verzichten können.

§ 3. Die Schauspielkunst der Wandertruppen muß, da das Theater weder an Ausstattung noch an Kostümaufwand mit der Oper konkurrieren oder den Wünschen des Dichters nach großen Eindrücken gerecht werden kann, mit großer, lauter Aktion ersetzen. Sie ist nicht naturalistisch, nicht detailliert oder nuanciert; sondern sie arbeitet, unter Verzicht auf Kleinmalerei, mit dem ganzen Körper. „Überall herrscht groß in groß das Massige, ohne Grenze, ohne Maß“ (Tschirn). Ebenso ist im Akustischen alles laut, die Tonfärbung breit aufgetragen, hart, rau; von einer differenzierten Mimik ist keine Rede. Der König agiert gesteuert und geziert, wie der Stil der Zeit es ergab. Je niedriger die gesellschaftliche Schicht auf der Bühne, desto natürlicher ist die Schauspielkunst; so daß der Pickelhering der freieste Beherrscher des Theaters wird. Das Theater der Wandertruppe hat in der Schauspielkunst den wichtigen Schritt vorwärts getan, daß Frauen als Darstellerinnen in den Organismus des Theaters aufgenommen wurden. Velten war der erste, der Frauenrollen nicht mehr von Männern oder Knaben spielen ließ.

C. Heine *Das Schauspiel der dt. Wanderbühne vor Gottsched* 1889. C. Heine *Joh. Velten*. Diss. Halle 1887. C. Heine *'Der unglückselige Todesfall Caroli XII.'* 1888. H. Devrient *J. F. Schönemann u. seine Schauspielergesellschaft* (Theatergesch. F. XI) 1895. F. Tschirn *Die Schauspielkunst der dt. Berufsschauspieler im 17. Jh.* Diss. Breslau 1921. W. v. Gersdorff *Gesch. d. Theaters in Kiel unter den Herzögen v. Holstein-Gottorp bis 1773* 1911—12. Joh. Klopffleisch *J. Chr. Brandes*. Diss. Heidelberg 1906. H. Knudsen.

Wechselgesang. Er spielt sich oft in Frage und Antwort ab. Rätsel werden aufgegeben (Kranzsingen); der neuankommende Handwerksbursch muß im Handwerksgruß Proben seiner Schlagfertigkeit ablegen; in den Weidsprüchen

verbreitet man sich über die kunstgerechte Jägerei. Schon seit alter Zeit ist das Streitgespräch beliebt, etwa zwischen Sommer und Winter, Seele und Leib, Buchsbaum und Felbiger. Weihnachtslieder und -spiele enthalten Wechselgesänge zwischen Maria und Josef, zwischen Engeln und Hirten. Gern kleidet das historische Volkslied die Erzählung von dem Ringen um eine feste Stadt in die Form des Werbens, etwa des Prinzen Eugen um Lille. Scherzhafte Anträge macht der Käfer der Fliege, der Adler der Eule. Das tanzlustige Mädchen wird vom Haselstrauch gewarnt, auf seine Ehre bedacht zu sein. Die Mutter hat ihre liebe Not, ihrer Tochter Heiratsgelüste zu befriedigen, den Vater quält der Sohn um einen Zippelpelz. Ergreifend ist das Zwiegespräch der Mutter mit dem hungernden Kinde. Im Liebeslied, oft dreistrophig, wird die mittlere gern der Frau in den Mund gelegt, und namentlich in der Vierzeilerdichtung, bei Annäherung der Geschlechter, beim Nachtbesuch, beim Abschied, tritt Duettform häufig auf. In Trutzgesängen zwischen Burschen und Mädchen, wie zwischen Angehörigen verschiedener Ortschaften, offenbart sich wortgewandter Witz, zwischen Jägern und Holzknechten fliegen die Schnaderhüpfel hin und her. Oft bilden die Spottverse die Einleitung zum Handgemeinwerden. Die Volksdichtung kennt als dankbaren Stoff Zanklieder zwischen Mann und Frau. Kuhhirten unterhalten sich im Wechselruf über ihre Erlebnisse. Der W. läßt oft kaum eine Trennung vom Wett-singen zu. Nicht damit zusammenbringen darf man die Lieder, die, ohne Wechselgesänge zu sein, stückweise durch zwei Sänger zum Vortrag kommen.

Bereits die Minnelyrik verwendet den Wechsel gern (Männer- und Frauenstrophen).

Uhlands 3. Abhandl. über das Volkslied. R. Köhler *Kl. Schriften* III, S. 371. K. Reuschel.

Weihnachtsspiel. s. Drama, Mittelalterliches und Volksschauspiel.

Weinerliches Lustspiel. § 1. Die Empfindsamkeit (ein von Lessing geprägtes Wort), die mit den vierziger Jahren des 18. Jhs. in Deutschland einsetzt, ist gespeist von der universalen Aufklärung und dem dt. Pietismus, die beide psychologisches und praktisch-moralisches Interesse und damit bei aller bis zur Ängstlichkeit gesteigerten Gefühlseligkeit des Pietismus Hinneigung zur lebendigen Wirklichkeit teilen. In Verbindung mit den Gedanken des einströmenden engl. Deismus wirkten alle diese Kräfte und Gefühlsstimmungen auf die Verwirklichung des optimistischen Ziels menschlicher Glückseligkeit innerhalb dieser „besten aller möglichen Welten“. Indem Aufklärung wie Pietismus gleicherweise den streng dogmatischen Konfessionalismus überwand, begünstigten sie ein Hinüberwechseln der schriftstellerisch begabten Glieder des Pfarrhauses, die (nach R. Jentzsch *Der deutsch-lateinische Büchermarkt nach den Leipziger Ostermeßkatalogen von 1740, 1770 und 1800 in seiner Gliederung und Wandlung*) mit ihrer Erbauungsliteratur noch 1740 über drei Viertel der gesamten Buchproduktion darstellten, zur Betätigung auf dem Gebiete weltlicher Unterhaltungsliteratur, die um 1770 schon über sechs Zehntel der Gesamtproduktion ausmachte und hauptsächlich von Theologen oder Angehörigen theologischer Familien bestritten wurde (vgl. H. Schöffler *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jhs.* 1922). Aber sie hätten wiederum nicht diese breite Wirkungsmöglichkeit gehabt, wenn nicht das gesamte Bürgertum ihre Ansichten geteilt hätte. Dieses Bürgertum verlangte solche empfindsam-moralisierende Unterhaltungsliteratur, und entsprechend seiner gewachsenen Bedeutung und Selbstbewußtheit wollte es sich selbst in ihr dargestellt sehen mit seinen wirklichen oder angeblichen Gefühlen, seinen Moralanschauungen, seinen Erziehungs- und Bildungsidealen, seinen sozialen, wirtschaftlichen und privaten Interessen.

§ 2. Auf dieser soziologischen Grund-

lage baut sich das weinerliche Lustspiel auf; seine unmittelbaren literarischen Quellen und Vorbilder sind einerseits die moralisierenden Familienromane Richardsons und andererseits die tränenreiche *comédie larmoyante* (was Lessing als „weinerliche Komödie“ übersetzte) *Nouvelle de la Chaussées*. In England predigt die Moralistenliteratur der Addison, Steele und Genossen die verklarte Tugend des Bürgertums, was Richardson in romanhafter Verwicklung in *'Pamela, or Virtue rewarded'* (1740) und *'Clarissa, or The adventures of a young lady'* (1747—48) darstellt. In Frankreich vollzieht sich durch den Wandel des Lebensgefühls des Rokoko, teilweise auch unter englischem Einfluß auf dem Gebiete des Dramas der Wandel der heroischen Tragödie zur bürgerlichen und der Molièreschen Komödie zur rührenden, wobei die neuen Gattungen dann leicht ineinander übergehen, denn beide führen Familiengemälde im Bürgermilieu vor, wobei nicht sowohl Laster als Schwächen, sondern als Hemmungen strahlender Tugend mit dem Endziel der Tränenwirkung behandelt werden. In der Komödie siegt nach romantischen Verwirrungen die strahlende Tugend und macht diese weinerliche Komödie, die Intrigenführung mit Charakterzeichnung verbindet, zur Entwirrungskomödie. Vorbereitet durch Marivaux und Destouches gibt Nivelle de la Chaussée in seiner *'Fausse antipathie'* (1733) das erste Beispiel, dem *'Le Préjugé à la mode'* (1735), *'L'École des amis'* (1737), *'Mélaniide'* (1741), *'La gouvernante'* (1747) in konsequenter Entwicklung der zunehmenden Ausscheidung komischer und Steigerung rührseliger Elemente folgen. Schon 1738' ersteht dieser Zwitterschöpfung schwächlich-empfindsamer Rokokostimmung ein theoretischer Verteidiger in Louis Riccoboni (*'Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe'*). Voltaire lehnt zwar die nur-rührselige Komödie, wie etwa *'Mélaniide'* ab, aber immerhin ist sein *'L'enfant prodigue'* die erste ins Deutsche übertragene Rührkomödie.

§ 3. Deren Hauptvertreter in Deutsch-

land ist der Theologe Chr. F. Gellert (1715—69), der die Komödie zum moralisch-didaktischen Erbauungstraktat macht, indem er glaubt, durch Führung das Ziel menschlicher Besserung erreichen zu können. 1745 erscheint seine 'Betschwester', 1746 'Das Los in der Lotterie' und 1747 'Die zärtlichen Schwestern'. Das Beiwort „zärtlich“ ist symptomatisch für die ganze Gattung; bezeichnend ist auch, daß der Naiventypus bei Gellert sentimental wird. Trotz der französisierenden Renaissancenamen, die er seinen Komödienpersonen gibt, vollzieht sich alles in dt. Bürgermilieu; so sehr bürgerlich sind die Komödien, daß trotz ihrer idealen Tugendhaftigkeit doch sehr großes Gewicht auf das Geld, einen der Hauptfaktoren, denen das Bürgertum seine gehobene Bedeutung verdankt, gelegt wird. Die Rührkomödien sind gewissermaßen Dramatisierungen von Artikeln der beliebten moralischen Wochenschriften, den Organen des durch Befreiung aus strenger kirchlicher Gebundenheit in moralisierender Aufklärung erstarkten Bürgertums. Ganz wie dort stehen auch hier die Frauen im Vordergrund, indem immer wieder Frauenideale als Vereinigung religiöser, ethischer und intellektueller Vollkommenheit gezeichnet werden. Das vertiefte gefühlpsychologische Interesse findet auch darin Ausdruck, daß im Gegensatz zur vorangehenden Gottschedkomödie wieder den Monologen breiterer Raum zugebilligt wird.

Auch der ebenfalls ursprünglich Theologie studierende Joh. Chr. Krüger zeigt in seinen 'Kandidaten' (1747) die Züge der Rührkomödie, indem er mit Hilfe romanhafter Verwicklung und unerwarteter Verwandtenentdeckung standhafte Tugend triumphieren läßt; auch er bedient sich der Monologe. Joh. Elias Schlegel nennt gar eine empfindsame Komödie, worin er nach Richardson Vorbild Frauen als Tugendideale verherrlicht, 'Triumph der guten Frauen'. Auch theoretisch steht seine Forderung der Erregung weicher Sympathiegefühle, der Herzensanteilmahme dem Endzweck

des weinerlichen Lustspiels nahe. Der theoretische Hauptverteidiger der Rührkomödie ist aber ihr praktischer Hauptvertreter Gellert, dessen Schrift '*Pro comoedia commovente*' (1751) Lessing mit der des Gegners der neuen Komödienart Chassiron, der in seinen '*Réflexions sur le comique-larmoyant*' (1749) ihr die Verwischung der Grenzen zwischen Tragik und Komik vorwirft, übersetzt und 1754 in der 'Theatralischen Bibliothek' abdruckt.

Lessing selbst hat nur indirekt durch sein empfindsames bürgerliches Drama 'Miß Sara Sampson' die Mischgattung befördert. Sein Jugendgenosse Christian Felix Weiße hat von ihm das englische Milieu mit bürgerlicher Familienmoral entnommen, um zehn Jahre später mit seiner 'Amalia' (1765) ein nur-weinerliches Lustspiel im Stile von de la Chaussées '*Mélanide*' um das Graf-von-Gleichen-Motiv zur Verherrlichung des Tugendideals der Amalie zu gestalten. In Weißes 'Amalia' sehen wir Vollendung und Abschluß des weinerlichen Lustspiels. Allerdings zeigt die namentlich durch Diderot stark beeinflusste Fortentwicklung der Dramatik noch immer große Neigung zur Rührseligkeit, wie etwa Friedrich Ludwig Schröders 'Fähndrich' (1782) als weinerliches Lustspiel gelten kann, aber diese Entwicklung gehört dann doch mehr der Geschichte des bürgerlichen Dramas an, dessen Vorstufe die Rührkomödie ist. Vgl. auch d. Art. *Rührstück*.

W. C. Haynel *Gellerts Lustspiele*. Diss. Leipzig 1896. J. C. M. Gellerts *Lustspiele* (Pal. 2) 1899. K. Holl *Gesch. d. dt. Lustspiele* 1923. S. 143 ff., 155 ff., 175 f., 179 f., 201 f. K. Holl.

Weise s. Ton.

Weltgerichtsspiel s. Drama, Mittelalterliches.

Weltschmerzgedichtung s. Pessimistische Dichtung.

Widmungsgedicht. Unter dieser Spielart der Gelegenheitslyrik versteht man Bücherwidmungen. Man muß unterscheiden zwischen Widmungen auf Bücher,

die von Fremden verfaßt das Lob des Werkes und seines Verfassers künden, und Widmungen mit Büchern, Begleitversen, mit denen der Schriftsteller selbst sein Werk hochgestellten Persönlichkeiten zueignet. Beide Arten sind Auswirkungen des durch den Humanismus geschaffenen deutschen Gelehrten- und Schriftstellerstandes. In dessen Händen waren die alten unpersönlichen Stoffe der Volksdichtung, die vorwiegend aus Sage und Geschichte schöpften, abgestorben. Statt dessen drängte sich in der Dichtung mit ihren gelehrten, betrachtenden und lehrhaften Weitschweifigkeiten die Persönlichkeit des Schreibenden immer anspruchsvoller in den Vordergrund. Stolz spreizen sich Opitz und seine Nachfolger in der Poetik und Dichtkunst in ihren Vorreden mit dem Anspruch, nach dem langen Dornröschenschlaf des deutschen Schrifttums nun ihrerseits etwas der Antike und den fremden Literaturen Gleichwertiges geschaffen zu haben und damit ebenbürtig neben einen Horaz, Ovid, Vergil zu treten. Diesem Ehrgeiz verdanken auch die W.e, die im 17. Jh. nahezu jedem neuen Werk zuteil werden, ihre Entstehung.

Vor dem Druck bereits werden die Neuveröffentlichungen angesehenen Männern, vor allem aber den Freunden, vorgelegt. Auch für diesen Brauch beruft man sich auf eine Sitte der Antike (Opitz, Poeterey 1624. Schluß). Mit einem begeisterten Lob, meist in Versen, antworten die Bekannten. Beim Druck werden diese Zuschriften dann als Einleitung oder Anhang dem Buch beigegeben. Bei berühmten Werken umfassen sie mitunter mehrere Bogen. Sie sind weniger als Anfänge einer literarischen Kritik aufzufassen, denn als eine Art Rückversicherungsvertrag. Die Dichter loben sich in ihnen gegenseitig in den Parnas hinauf.

Den humanistischen Zopf offenbaren diese W.e darin, daß sie sich mit besonderer Vorliebe auch fremder Sprachen, besonders des Lateinischen und Griechischen, bedienen. Das Lob des Schriftstellers erfolgt immer in der Art, daß er mit berühmten Meistern der Antike verglichen und über diese erhoben wird.

Metrische oder textliche Spielereien, wie Anagramme oder Akrosticha oder andere Anspielungen auf des Gefeierten Namen oder Beinamen, Echogedichte u. ä. werden mit Vorliebe zur Erhöhung des Inhaltes herangezogen. Außer dem Lob des Verfassers enthält das W. noch einige Worte über sein Buch. Nur selten aber wachsen sich diese zu einem sachlichen Eingehen auf den Buchinhalt aus. Meist bleiben sie in verschwommenen Allgemeinheiten stecken.

Eine besondere Abart dieser W.e stellen die Zunftsprüche dar. Im Gefühl ihrer besonderen Sendung hatten sich Gelehrte und Dichter im 17. Jh. nach dem Vorbild der italienischen Akademien in literarischen Gesellschaften zusammengeschlossen. Das Leben in diesen Bünden, die Aufnahme neuer Mitglieder, die Zusammenkünfte usw. war durch bestimmte Formeln geregelt. So verkehrten die Mitglieder nicht unter ihrem bürgerlichen Namen, sondern unter ihrem Zunftnamen, irgendeinem charakterisierenden Beiwort, miteinander. Die Verleihung des Zunftnamens war mit dem Gedicht verbunden, das den Beinamen und seine Bedeutung für den Träger behandelt. Sammlungen solcher Zunftsprüche sind erhalten in Zesens 'Hochdeutsch Helikonischem Rosentahl' (1669) u. a.

Einen ebenso verbreiteten Gelehrtenbrauch wie die W.e zu fremden Büchern stellt die andere Gruppe der W.e, die Zueignungen dar. Sie verfolgen, wie schon Chnustin im 16. Jh. erklärte, einen doppelten Zweck. Einerseits soll der dem Buch vorangestellte Name eines Großen das Buch vor heimtückischen Angriffen schützen, andererseits soll es ihm die wohlwollende Unterstützung durch den angerufenen Gönner sichern. Letztere Absicht schiebt sich dabei immer zudringlicher in den Vordergrund, so daß Logau klagte, die Widmungen würden weniger zum Schutze als zum Nutzen geschrieben. Die Stoffe der Zueignungsgedichte sind nicht so eng vorgezeichnet, da sie sich weniger an antike Muster binden. Außer dem Preis des Gönners und einigen Bemerkungen über das Buch

fließen in sie oft persönliche Bekenntnisse des Dichters mit hinein. So sind sie als biographische, die anderen W.e als kulturelle Quellen von größerem Wert. Während die Zueignungsgedichte auch über das 17. Jh. hinaus — wenn auch nicht so zahlreich — am Leben geblieben sind, beschränkt sich die Blütezeit der anderen W.e auf das 17. Jh., auf die Zeit, da die neu aufstrebende Dichtung sich erst einmal gegen bestehende Vorurteile durchzusetzen hatte und dazu der gegenseitigen Förderung bedurfte.

Vgl. K. Borinski *Poetik d. Renaiss.* 1886.
A. Gramsch.

Winileod. Das Wort *winileod* ist ein terminus technicus der ahd. poetischen Terminologie; außerhalb des Deutschen kehrt es nicht wieder. Es begegnet in einem Dutzend ahd. Glossen, die aber fast alle untereinander zusammenhängen und auf eine gemeinsame Grundlage, die Glossierung des Ausdrucks *plebeos psalmos* in Kanon 59 des Konzils von Laodicea (363), zurückgehen. Außerhalb der Glossen steht nur die bekannte Stelle aus einem Kapitulare Karls des Großen vom Jahre 789, das den nichtregulierten Nonnen untersagt, *ut nullatenus ibi uinileodos scribere vel mittere praesumant*. Das Wort lebt über die ahd. Zeit weiter, findet sich aber, sichtlich als ein Glied nicht-höfischer Sprache, als *wineliet*, *wine-liedel* nur bei Neithard von Reuenthal. Bei solcher Gruppierung des Materials bleibt die Deutung unsicher. Zwar kann man die ausgefallenen Auffassungen von Jostes (*winileodos* = „Dienstmannen“, zu *leodi*, „Leute“) und Uhl („Arbeitslieder“ zu ahd. *winman*) beiseite tun, da sie nur allenfalls für das Kapitulare allein haltbar wären. Dennoch bleibt ein weiter Spielraum von Deutungsschattierungen. Von dem prägnanten Bedeutungsgehalt der *psalmi plebei* als technischer Ausdruck für geistliche Gesänge ohne kirchliche Approbation ausgehend, die Kelle zuerst sichergestellt hat, würde man geneigt sein, dem deutschen Wort eine entsprechende Bedeutung zuzubilligen. Allein wir wissen nicht einmal, ob man in der Glossatorenzeit *psalmi plebei* noch so

scharf faßte; ihre Gleichsetzung mit *seculares cantilenas*; *cantica et inepta* in den Glossen, womit sonst weltliche Dichtung überhaupt getroffen wird, macht dies unwahrscheinlich. Und selbst, wenn der alte straffe Bedeutungsgehalt der lateinischen Phrase bewußt war, bedeutet die Glossierung mit *winileod* nicht mehr als die Anpassung eines deutschen Ausdrucks, der zunächst aus seiner eigenen Sphäre, nicht aus der kirchlichen verstanden sein will. Andererseits bleibt Ehrismanns Versuch, Grimms alte Deutung als „gesellige Lieder“ und von da aus als volkstümliche Lieder überhaupt gegenüber lateinischer Kunstdichtung aus dem Simplex *wini* und dessen besonderem Platz in Gefolgschaft und Genossenschaft neu aufzunehmen, deswegen mißlich, weil der Inhalt eines Kompositums vom Simplex her leicht falsch bestimmt wird. Mindestens eine Linie der Bedeutungsentwicklung ist durch Neithards *wineliet* als „Liebeslied“ festgelegt. Dagegen lassen die Glossenbelege eine breitere Bedeutung vermuten. Namentlich die Doppelglossierung: *plebeios psalmos, cantica rustica et inepta* oder *uinileod* oder *scofleod* zeigt von lateinischer wie deutscher Seite her eine Ausweitung, die der Bedeutung: 'weltliche, volkstümliche Lieder' in der Tat nahe kommt. Und die Gleichsetzung von *leudos* und *winileodos* in der Glossierung einer bekannten Stelle des Venantius Fortunatus besagt Ähnliches. Der vielbesprochenen Kapitularestelle wiederum wird man doch gern einen prägnanteren Sinn beilegen wollen, der mit Ehrismann auf der Linie der mhd. Wortbedeutung, also 'Liebeslied', zu suchen ist. Mit Heuslers Auffassung, daß es sich um ein Verbot der Herstellung von passenden Liebesgedichten für vornehme Auftraggeber, also um bestellte Ware handle, kann ich mich deswegen nicht befreunden, weil das gleiche Verbpaar *scribere-mittere* in den Tegernseer Liebesbriefen in einem Zusammenhang, wenn auch rein literarischer so doch zweifellos erotischer Korrespondenz, erneut auftritt.

Wenn wir also wagen dürfen, dem Ausdruck *winileod* neben einer verblaßten

Allgemeinbedeutung die prägnantere einer wie auch immer gestalteten Liebesdichtung zuzubilligen, so können wir doch die Ausbeute für die frühgermanische Literaturgeschichte nicht sehr hoch schätzen. Germanische Liebeslyrik ist mit einem Ausdruck nicht erwiesen, der so isoliert nur aus dem karolingischen Deutschland bekannt ist. Wie weit das Vorbild lateinisch spät-antiker Liebeslyrik eine entsprechende Dichtung in heimischer Sprache erweckt, und damit den neuen Ausdruck erst hervorgerufen haben kann, entzieht sich jedenfalls unserer Beurteilung. Die übrige germanische Welt bietet auch sachlich in vorchristlicher Zeit so wenig Vergleichbares, daß man aus dem einen Ausdruck *winileod* allein keinesfalls große Folgerungen ziehen kann.

Ehrismann *Gesch. d. dt. Literatur* I, 23 ff. v. Unwerth-Siebs *Gesch. d. ahd. Literatur* 23 ff. Fr. Vogt *Gesch. d. mhd. Literatur* ³ (1922), I, 140 ff. A. Heusler *Altgermanische Dichtung* (Walzels Hdb. d. Literaturwissenschaft) S. 97. Kelle *Die Bestimmungen in Kanon 19 des Legationis edictum vom Jahre 789*, WSB. CLXI (1908) Phil.-Hist. Kl. Nr. 9. W. Uhl *Winileod* (Teutonia 5) 1908—1913. Jostes *Winileodes*, ZfdA. XCIX (19), S. 306 ff. R. Meißner *Winileodi*, ZfdA. LIII (19) S. 78 ff. H. de Boor.

Winsbekenstrophe s. Morolfstrophe.

Winterpoesie. Für die Reize der kalten Jahreszeit hat die mittelalterliche Dichtung wenig Verständnis. Man bemerkt fast nur die Nachteile. Doch betont schon Walther von der Vogelweide, daß die langen Nächte den Vorzug besitzen, die Liebesfreuden weit auszudehnen, ein Motiv, das später oft verwendet wird und sich z. B. im Ausgang des 17. Jhs. bei Michael Kongehl wiederfindet. Auch Neidhart von Reuenthal ist dem Winter gewogen, bietet er doch Gelegenheit zum Schlittenfahren. In Neidharts Winterliedern entfaltet sich ausgelassenste Lebenslust. Eine wirklich poetische Betrachtung, die dem Volkslied des 15. und 16. Jhs. noch fehlt (beliebt wird die Parallele zwischen Winter und Trennung von der Liebsten und der Gedanke, daß Besuch der Geliebten das Winterleid bannt), beginnt erst im 18. Jh., als Klopstock den

Eislauf verherrlicht und die Hainbündler die guten Seiten des Winters hervorzuheben nicht müde werden, wobei auch sinnige Naturbetrachtung zu ihrem Rechte kommt; Hölty dichtet sein 'Winterlied', Bürger das Minnelied 'Der Winter hat mit kalter Hand Die Pappel abgelaubt', an Walther anklingend, Voß ein plattdeutsches Idyll 'Der Winterabend', Claudius rühmt in seinem 'Lied, hinter dem Ofen zu singen' den kernhaften Wintermann. Goethes 'Harzreise im Winter' steht am Anfang einer Reihe winterlicher Wanderungen, die von immer feinerer Naturbeobachtung Zeugnis ablegen. Schubart stellt im 'Ersten Schnee' die Kälte draußen und die behagliche Wärme drinnen, wo Röschen ihm von ihrem Busen ewigen Sommer zuwallen läßt, in Gegensatz, und sein 'Winterlied eines schwäbischen Bauernjungen' gibt ein frisches Genrebild, wie die Nähe der Geliebten alles Unangenehme verscheucht: Goethes 'Eisbenslied' und 'Rastlose Liebe' mit dem Schluß: „Krone des Lebens, Glück ohne Ruh, Liebe: bist du“ sind seine Beiträge zur W. Wilhelm Müllers 'Die schöne Müllerin' ist ausdrücklich dazu bestimmt, mit ihren frohen Lenz-erinnerungen im Winter gelesen zu werden. Einen ganzen Zyklus von Liedern benennt er 'Die Winterreise'. Perlen der Winterlyrik enthalten Lenaus und namentlich Mörikes Gedichte. 'An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang' holt er sich Mut zum Tagewerk; der Tritt des Vogels im Schnee mahnt ihn an die Handschrift der Geliebten, wie später Christian Morgenstern bei dem schlanken Reh, das aus dem besneiten Wald schreitet, an die Gestalt der Liebsten denken muß. Die in winterliche Starre gebannte Natur beschreibt Hebbel ('Winter-Landschaft'), die 'Winterreise' aus dem gleichen Jahre 1839 mündet ein in die bezeichnende Wendung: „Man hat nur dann ein Herz, Wenn man es hat für andre“, und in seinen Kopenhagener Tagen grübelt er angesichts der herabfallenden Schneeflocken darüber, daß wir Menschen gefrorene Gottgedanken sind. Ein naturmythisches Schicksal erkennt Gottfried Keller in

dem aufsteigenden Seebaum ('Winternacht') und sein Landsmann C. F. Meyer schafft in den 'Schneeschuhen' ein Stück Erinnerungsliteratur. Für Martin Greif ('Winterbild') zieht das Leichentuch des Schnees die Vorstellung des toten Freundes herbei. Nietzsches 'Die Krähen schrein' ist ein ergreifendes Bekenntnis des Sich-Einsam-Fühlens, Stefan Zweig ('Schneewinter') empfindet das Bedürfnis nach liebender Teilnahme, Cäsar Flaischlen hofft im 'Februarschnee' auf die frohe Maienzeit, das 'Lied vom Schnee' Franz Karl Ginzkeys faßt das rasche Schwinden der Schneedecke in der Großstadt symbolisch und spricht die Sehnsucht nach den einsamen Hügeln aus, wo „großes, mildes Leuchten schimmernd ruht und unentweht“. Zu den besten Proben deutscher heimeliger W. gehört K. Stielers 'Winteridyll'. Auch die winterliche Heide Stimmung wird von den Dichtern festgehalten, z. B. durch Detlev von Lilien-cron, und im behaglichen Platt weiß Klaus Groth 'Dat Döörp in Snee' zu schildern. Neujahrsgedichte und vor allem Weihnachtslieder und -erzählungen vervollständigen das Bild einer ungemein reichen Literaturgattung, die noch des Darstellers harrt.

Einzelne Proben in Avenarius' *Hausbuch dt. Lyrik* und in J. Loewenbergs *Die Heide* (Velhagen u. Klasing's Dt. Schulausgaben Bd. 182) 1921. K. Reuschel.

Wortspiel.

§ 1. W. bezeichnet das Spiel mit dem Formalen und Inhaltlichen eines oder mehrerer Worte. Es ist also Klangspiel und Sinnspiel zugleich, derart, daß Klangverwandtschaft sich mit Bedeutungs-fremdheit verbindet; doch besteht der letzte Reiz des W.s erst darin, daß die Bedeutungs-fremdheit nicht durch die Klangverwandtschaft allein, sondern durch einen Akt des Denkens, formal durch den Satz, überraschend und nur für den einmaligen Fall aufgehoben zu sein scheint. In den meisten Fällen wird diese Neubeziehung antithetischer Charakter haben. Je stärker hierbei die verstandes-mäßige Kombinationskraft hervortritt, um so stärker tritt hinter dem Sinnspiel

das Klangspiel zurück; stets aber bleibt das Klangspiel die *conditio sine qua non*.

§ 2. Hieraus ergeben sich die Gren-zen des W.s. Es ist weder reines Klangspiel, wie meist bei den Dichtern der mhd. Zeit, noch reines Sinnspiel, wie etwa bei Lessings Spielen mit 'klug' und 'weise' im Nathan. Es bleibt durchaus verhaftet der Sprache, der es entstammt; Shakespeares Wortspiele mußten trotz alter Sprachverwandtschaft meist umgeformt werden oder sogar unübersetzt bleiben. Täglich werden durch Mißverstehen eines A seitens eines B die Vorbedingungen für ein W. geschaffen; aber solange nicht einer oder beide sich einer unerwarteten Neubeziehung bewußt werden, ist auch das Wortspiel noch nicht da; erst ein Dritter (C), der es hört, neubezieht und weiter-erzählt (im Drama oft nicht ein Schau-spieler, sondern der Dichter), macht das Mißverständnis zum W.

§ 3. Einteilungsversuche des W.s scheiterten an der Besonderheit der W.struktur, besonders an dem Grundsatz des einmaligen Falls. Man hat es mit Einteilungen nach Klangabstufungen sowohl wie nach Bedeutungsbeziehungen ver-sucht, beides ohne Erfolg. Eckhardt machte folgenden Einteilungsvorschlag: 1. Eine einzige Person spielt mit einem einzigen doppelsinnigen Wort, 2. Eine einzige Person spielt mit mehreren Wör-tern, 3. Mehrere Personen sind am Spiel mit einem einzigen doppelsinnigen Wort beteiligt, 4. Mehrere Personen spielen mit mehreren Wörtern.

§ 4. Stärkeres Vorkommen des W.s ist stets ein Beweis gesteigerter Bewußtheit und Verstandeskultur. An sich ist das W. also weder primitiv noch kindlich (andere Auffassung bei Groos, Meyer: Stilistik 129). Was in diesen niederen Sphären begegnet, sind Klangspiele, von denen manches wie die Geheimsprachen als gesunkenes Kulturgut anzusprechen ist. Klangspiele sind es auch, seltener W.e, die in der älteren deutschen Literatur und zwar stärker erst im hohen MA. begegnen. Berühmt sind die Klangspiele mit 'minne', bei Veldeke in 14 Zeilen 14 mal, bei Rugge in 11 Zeilen gar 21 mal, vorbildlich

seit Reinmar Reimklangspiele in der Art „geschach / geschaehe / gesach / saehe; geschehen / geschach / gesehen / gesach“. Geistreicher schon und damit am Rande des W.s Gottfrieds Chiasmus: „ir liebez leben, ir leiden tôt / ir lieben tôt, ir leidez leben“ und sein Wort über Wolfram: „vindaere wilder maere, der maere wilderaere“. Bedeutsam auch Konrad von Würzburgs Spiel mit gleichlautenden Reimworten: „Swint / vertâncz winterleit / dur daz mînem muote sorge *swinde*! / wint / mîn herze ie kûme *leit* / wand er kleiner vogellîne frôide nider *leit*“. Die Bedeutungsverschiedenheit der Reimworte ist hierbei bemerkenswert, jedoch noch nicht bedeutsam im Sinne des W.s. Im Gegensatz zu diesen Kennzeichen gesteigerten Kulturbewußtseins fehlt der Literatur der niederen Volksschichten auch das Klangspiel, abgesehen vielleicht von dem schon alten Gebrauch des Namenspiels durch Namendeutung. Zwei auffallende Beispiele und zwar durch Namenzerdehnung begegnen in den Heldenepen; Nibelungenlied: „Undsint erstorben alle mîne *man* / sô hât mîn got vergezzen / *ich armer Dietrich*“. Gudrun: „Daz muote Hartmuote harte sêre“. Die Ableitung des französischen calembour von dem Pfaffen von Kalenberg und seinen volkstümlichen Schwänken (so noch bei Eckhardt S. 685) ist irrig. Der Kalenberger bietet weder Klang- noch W.e; das französische Wort taucht zudem erst Ende des 18. Jhs. auf; dagegen geht das Wort Kalauer auf französisch calembour zurück.

Zweifellos hat an der Entwicklung des deutschen Klangspiels und seiner Vergeistigung zum W. die mittellat. Sprache und Dichtung stärksten Anteil. Die Wurzeln des mlat. W.s reichen, wie längst erkannt wurde, bis zur Antike zurück (S. E. Wölfflin: *Das W. im Lateinischen*. Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1887. H. Holst: *Die W.e in Ciceros Reden*). Der zweifellos bedeutsame Anteil des Reims am W. bedarf noch eingehender Untersuchung. Das mlat. W. hat durchaus internationale Geltung; als seine Pflgestätten sind überall die Klosterschulen anzusehen. Ihre Merk-

verse zwecks Unterscheidung leicht zu verwechselnder Worte sind unzählig, als Klangspiele zunächst wirkend, aber bedeutungsvoll dadurch, daß sie den Sinn stärker auf die Wortinhalte lenkten: *Malo carere malis quam malum* (Apfel) *rodere malis* (Backen). Casusspielereien etwa mit dem Doppelsinn von Accusativus (Ankläger) und Dativus (Geldgeber), grammatische, meist obszöne, Parodien auf declinare und coniungere u. a. sind häufig. Zufällige Klangverwandtschaft wird wenn möglich antithetisch verwertet: so immer wieder *ara* Kofen und *ara* Altar. Unzählig die Namenspiele: *petra* Petri, *agnus* Agna, besonders bei *Venus* (*venalis*, *venenata*, *venator*, *veniam invenio* u. a.). Namenzerdehnung rein formal: *Roma manus rodit*, aber auch inhaltlich: *studiosus sine studio sus est*. Das Reimspiel ist schon um 1200 bis zum modernen Schüttelreim vorgebildet: *dic cara raritas, dic rara caritas* . . . Die Erklärung, die Petrus de Riga (Col. verb) der Annominatio gibt, paßt sich dieser Entwicklung des Klangspiels zum W. an: „ad idem verbum acceditur mutatione litterarum vel ad res dissimiles similia verba accomodantur sic“ (folgt Beispiel).

Der eigentliche Durchbruch des W.s in die Landessprachen geschieht zwischen 1300 und 1600, mit am spätesten im Deutschen. Hier ist die polemisch-satirische Humanistenliteratur des 16. Jhs. eigentlich erst bahnbrechend gewesen. Meister ist trotz mancher Anlehnung an Rabalais Johann Fischart. Er kennt und nutzt wohl alle bisherigen Arten von Klang- und W.en; hervortritt jedoch die Antithese, die durch unbedeutende Klangänderung eine bedeutungsvolle Umwertung des üblichen Begriffs schafft. Hatte man schon seit dem 13. Jh. gern *Cardinales* zu *carpinales* (gierige Raffer) u. ä. entstellt, so werden bei ihm Juristen zu Luristen, Advokaten zu Schandvokaten; oder mit Namenzerdehnung: Rektoren zu recht(e) Toren, Jesuiten zu Jesu wider u. a. In dieser W.art wurde sein Nachfolger im 17. Jh. Abraham a Santa Clara, unsterblich gemacht durch Schillers Kapuzinerpredigt: „Der Rheinstrom ist wor-

den zu einem *Peinstrom* . . . und alle Die *gesegneten* deutschen *Länder* sind verkehrt worden in *Elender*“. Der Reichtum der W.e in Shakespeares Dramen findet in der deutschen Dramatik des 17. Jhs. keine Parallele; nur die W.e durch Mißverständnis zweier Personen in den Rüpelsszenen — qualitativ also das Größte — fanden Nachahmung, ja sogar Verstärkung bei Gryphius (*‘Horribilicribrifax’, ‘Herr Peter Squentz’*).

Erst Lessings Ernsthaftigkeit lehnt derartige Späße ab: „Was ist pöbelhafter als W.e?“ Auch für das zweideutige W. des galant französierenden Rationalismus hat er wenig übrig. Seine bekanntesten W.e beweisen in allerdings rationalem Aufbau ein sehr ernsthaftes Ethos: „Kein Mensch muß müssen, und ein Derwisch müße?“ — „Heißt das spielen? Schwerlich wohl; heißt mit dem Spiele spielen.“ Noch ferner steht dem W. Klopstocks Pietismus: „Laß, den meine Seele *geliebt* hat / Den ich *liebe* mit viel mehr *Liebe* wie *Liebe* der Brüder / Laß mich mit dir, du Heiligster, sterben!“ ist in seiner gefühlsstarken Gradation keineswegs, wie Wackernagel meinte, mit den Klangspielen des MA.s auf gleiche Stufe zu stellen. Wo Herder einmal wortspielt, ist die Universalität seiner Vorstellungskraft auch im kleinsten Rahmen zu bewundern, doch gerät er dabei in Gefahr zu kalauern: „Der von Göttern du stammst, von Goten oder vom Kote, Goethe, sende sie mir!“ Auch bei Goethe und Schiller sind W.e selten; in den Xenien ist Goethe der W.reichere, so in der seltenen W.art der Akzentvertauschung:

Wahrem Eifer genügt, daß das Vorhandne
vollkommen
Sei, der falsche will stets, daß das Vollkommene
sei.

Kennzeichnend weiter, daß Goethe seinen Faust nie, Mephisto aber öfter in W.en sprechen läßt; so vor Faustens Tod:

Man spricht, wie man mir Nachricht gab,
Von keinem Graben, doch vom Grab.

Dagegen schätzt die Romantik das W. nicht nur, sondern möchte ihm sogar eine tiefere Bedeutung beilegen. Jean Paul widmet ihm in seiner *‘Vorschule der*

Ästhetik’ (§ 52) ein eigenes Kapitel, Bernhardi in seiner Sprachlehre gibt die für den Jenaer Kreis kennzeichnende Definition: „Die Verknüpfung zweier Sprachsphären, welche gleichtönen, wobei aber eine bestimmte Betrachtung der Bedeutung beider vorkommt, heißt W. und dieses ist die Fundamentalfigur (!) aller übrigen musikalisch-poetischen Sprachfiguren. Das Wortspiel ist der Witz der Sprache.“ Die Polarität von Rationalem der Bedeutung und Irrationalem des Klanges und deren plötzliche Synthese im W. mußte der romantischen Theorie allerdings wie eine wunderbare Verwirklichung psychologischer Fundamentalgedanken im Mikrokosmos der Sprache erscheinen. Kein Wunder, daß ein Brentano „das W. geradezu als eine Wünschelrute zum Auffinden verborgener Wahrheiten benutzt“ (Meyer Stilistik 130). Geheimnisvolle Prophezeiungen enthüllen sich ihm durch den Zauber des W.s, so im Märchen von Gockel und Hinkel:

Dem Gockel Hahn bringt Glücke selbst um
Undank

kann auch so gedeutet werden:

Dem Gockel Hahn bringt Glucke selbst um,
Undank!

und stilistisch mochte ihm auch dies noch nicht genügen, denn er änderte in der erweiterten Ausgabe (1838):

Alektryo bringt dir Glücke selbst um Undank.
Alektryo bringt die Glucke selbst um, o Undank!

Brentano verwendet aber auch zum erstenmal jene Technik, die auf das Urwort verzichtet und sich mit einer Wortentstellung begnügt, die auch ohne den Zusammenhang das Urwort leicht erraten läßt, so *‘Epigrammetsvögel’, ‘Verschwindsucht’* u. a. Überlegen ist ihm darin, wie überhaupt im W., der verstandesschärfere Heine. Sein Wort über Brentanos *‘Ponce de Leon’*: „Wie Harlekinne rennen die verrücktesten W.e durch das ganze Stück“ sind kein Lob und beweisen zugleich, daß Heines größere Wirkung auch in der Sparsamkeit seiner W.e beruhte. Er verkehrt mit Rothschild, dem *‘Millionarr’*, ganz *‘famillionär’*, die Bavaren verehren in Ludwig ihren *‘ange-*

stammelten' König und das alte Mißverständnis im Gebrauch von Fremdwörtern verführt ihn zu dem klassischen W.witz: „Ich bin ein Praktikus und Sie ein Diarrhetikus, kurz und gut, Sie sind ganz mein Antipodex“. Sorgfältig weiß er sein W. vorzubereiten: „Ein Tor ist immer willig, wenn eine Törin will“, klingt keineswegs gesucht, wenn man bedenkt, daß es jedoch ohne Vorwegnahme der Pointe durch vier Strophen vorbereitet ist.

Über die zahlreiche Nachfolgeschaff Heines auch im W. hebt sich ein einziger: Nietzsche. Er ist ebenso nervös geistreich, aber meist verzerrter als Heine, Karikatur und Grimasse zugleich: „Minervas Liebling 'U-hu-hu!' — ‚Meiner Weisheit A und O . . . nur das ewige Ah! und Oh! . . .‘ Schlagwortartige Wirkung hatte im Kampf gegen Wagners Musikdrama seine ‚Götzendämmerung‘. Sein eigentliches Nachleben fand der Heinesche W.witz im Journalismus des 19.—20. Jhs. und

damit wohl auch im W. des Judentums und der Großstadt; doch ist der stets witzelnde Saphir älter und der etwas jüngere Glaßbrenner, Redakteur der Berliner Morgenzeitung, für Berlin jedenfalls — 'Berlin, wie es ist und — trinkt' — wirkungsvoller gewesen. Der Berliner Witz etwa 'anlässlich einer Sophokles-Aufführung: ‚Antigone! — Antik? One!‘ beweist, wie nah sich Großstadt, Witzblatt und journalistische Kritik in der Moderne berühren.

Eine Monographie über das deutsche W. fehlt. Brauchbares Material boten die Stilistiken von Wackernagel² (S. 515 ff. und 565 ff.) und R. M. Meyer (S. 36 f. u. 129 f.), ferner G. Gerber *Die Sprache als Kunst* 1885². Einzelstiluntersuchungen (Eckertz *Heine u. sein Witz* S. 186 ff.) und Biographien (Bertram *Nietzsche* S. 215 ff.) waren heranzuziehen. Führend in der W.-Analyse sind die Anglisten: L. W urth *Das W. bei Shakespeare* 1895 und E. E c k h a r d t *Über Wortspiele*, GRM. 1909, S. 674—690.

P. Beyer.

Z

Zäsur.

§ 1. Allgemeines. Der Ausdruck Z. stammt aus der antiken Metrik und ist eigentlich ein graphischer, kein rhythmischer Begriff. In der antiken Metrik bedeutet *τομή* (*caesura*) einen Einschnitt im Verse hinter einem Worte, aber innerhalb eines Versfußes, den man daran erkannte, daß regelmäßig an bestimmter Stelle ein Wortschluß stand. Daß der Einschnitt in einen Versfuß des Metrums hineinfällt, gehört im Unterschiede von der Diärese (s. § 2) zum Begriff der antiken Z. Die Bezeichnung Z. ist dann in die dt. Verslehre übergegangen, und wurde hier gebraucht, um einen mehr syntaktischen als eigentlich rhythmischen Einschnitt im Verse nach Wortende ohne weitere rhythmische Bewertung und Abstufung zu bezeichnen. Mit der zunehmenden Befreiung der deutschen Verswissenschaft aus antiken Anschauungen hat sich aber ergeben, daß man mit dem aus der Antike übernommenen Ausdruck Z. den rhythmischen Verhältnissen des deutschen Verses nicht gerecht werden kann. Es mußten Unterschiede im rhythmischen Werte der Einschnitte gemacht und demgemäß kennzeichnendere Ausdrücke gewählt werden. So wurde die graphische Auffassung durch eine rhythmische ersetzt.

F. Saran hat in seinen zahlreichen Arbeiten über den deutschen und französischen Vers zuerst mit Folgerichtigkeit diesen Weg beschritten und ist dabei zu tieferen Einsichten über Wesen und Wert der rhythmischen Einschnitte gelangt. Er hat den verschiedenwertigen Einschnitten dementsprechend auch bezeichnendere Namen gegeben. Seine Erkenntnisse sind allerdings noch nicht All-

gemeingut der deutschen Verswissenschaft geworden. Der Ausdruck Z. oder auch Schnitt sollte aber wegen seiner Unbestimmtheit in der deutschen Verswissenschaft nicht mehr gebraucht werden als allgemeine Bezeichnung für jeden Einschnitt im Verse.

§ 2. Z. und Diärese. Bei der Z. mußte nach der antiken Auffassung der Einschnitt durch das Wortende einen „Versfuß“ des Metrums zerschneiden. Fiel der Einschnitt hinter dem Wortende mit dem Ende eines „Versfußes“ des Metrums zusammen, so nannte man den Einschnitt Di(h)ärese.

§ 3. Die Z. in den antiken Versen und in dessen deutschen Nachbildungen. Zu den Hauptstücken der antiken metrischen Technik gehörte die Lehre von den Z. in des Hexameters und des Trimeters. In der deutschen Dichtung und Poetik der Klassiker hat die antike Lehre von den Z. besonders stark nachgewirkt.

a) Die Haupt-Z. in des Hexameters sind nach der antiken Technik und Theorie folgende:

α. Die trochäische Z. nach der 2. Silbe des 3. Fußes (*Katatríton trochaíon*): - *σσ* - *σσ* - *σ* / *σ* . . . , auch „weiblich“ genannt, weil sie dem Verse angeblich einen weichen Charakter gibt. Diese Z. wird in der antiken Dichtung besonders von den Alexandrinern bevorzugt. Bei den augusteischen Dichtern außer bei Horaz in den 'Sermones' und bei den spätrömischen Dichtern ist sie selten.

β. Die Z. nach der Hebung des 3. Fußes (*Penthemímeres*): - *σσ* - *σσ* - / *σσ* Sie gibt dem ersten Gliede einen mächtigeren Abschluß und dem

ganzen Verse durch die Abwechslung im Beginn und Ende der beiden Teilstücke große Mannigfaltigkeit. Sie wird „männlich“ genannt. Sie ist besonders häufig im lateinischen Hexameter der augusteischen Dichter.

γ. Die Z. nach der Hebung des 4. Fußes (Hepthemimeres): - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ / ∞ Sie ist meist verbunden mit einer Neben-Z. nach der Hebung oder seltener nach der Senkung des 2. Fußes (Trithemimeres bzw. Kata deuterontrochaion).

δ. Die bukolische Z. steht zwischen dem 4. und 5. Fuß, wobei das erste Glied gern mit dem Daktylus schließt; sie ist eigentlich also eine Diärese. - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ / - ∞ - ∞. Sie ist oft Neben-Z. neben α und β als Haupt-Z.

Ihrem rhythmischen Werte nach sind die Z. α und β des antiken Hexameters Einschnitte zwischen Vorder- und Hinterreihe (s. § 5), darum Lanken, keine Fugen.

b) Der antike Trimeter hat meist eine Z. nach dem 5. Halbfuß, seltener (und sekundär) nach dem 7. Halbfuß: ∞ - ∞ - ∞ / - ∞ - ∞ - ∞. Es gibt aber auch antike Trimeter, die in der Mitte geteilt sind, auch diese Teilung ist erst sekundär.

c) Die Behandlung dieser Z. in den deutschen antiken Versmaßen. Wohl unter dem Einfluß der antiken Theorie sind die Einschnitte im deutschen Hexameter immer sehr beachtet worden.

Klopstock verfuhr in der Nachbildung der antiken Z. en selbstherrlich und bewahrte sich zur Unzufriedenheit Vossens seine eigene von der Antike abweichende Meinung. Er redete nämlich der von den Griechen gemiedenen Z. nach dem 4. Trochäus das Wort. Klopstock bildete seinen Hexameter, wie die Versmelodie erweist, als Riege, d. h. als eine Einheit; daraus erklärt sich die eigentümliche Lage der Einschnitte in seinen Hexametern.

Im allgemeinen geht dann aber die Absicht der Dichter der klassischen Zeit unter dem Einfluß der Theoretiker Voß, W. Schlegel, Humboldt dahin, in der

Hexameterdichtung die unhomerische Z. nach dem 4. Trochäus zu meiden und sie da zu entfernen, wo sie in ihren Dichtungen ursprünglich stand. Bevorzugt wird dann die männliche oder weibliche Z. im 3. oder 4. Fuß. Mit dem Einschnitt im 4. Fuß wird dann meist eine männliche oder weibliche Neben-Z. im 2. Fuß verbunden. Die Vossische Schule strebte besonders die bukolische Z. an. Auch Goethe ist ihr unter Schlegels Einwirkung bewußt in der 'Achilleis' nachgegangen.

Im Trimeter meidet Platen, für den allein genauere Untersuchungen vorliegen, die Z. nach der 3. Hebung. Am häufigsten verwendet er Z. nach der 3. und 4. Senkung. Doch finden sich auch Verse mit Einschnitt nach der 2. oder 4. Hebung.

A. Heusler *Deutscher und antiker Vers* 1917 = Q.F. Bd. CXXIII. Ders. *Dt. Versgeschichte* Bd. III (1929). Register unter „Schnitt“. F. Lang *Platens Trimeter* 1924.

§ 4. Die Z. im Alexandriner und im vers commun. Von fremden Versformen nimmt wegen seiner festen Z. noch der Alexandriner einen besonderen Platz ein. Im Unterschied vom antiken Trimeter, der wechselnden Einschnitt zeigt, hat der Alexandriner eine feste, stets stumpfe Z. nach der 6. Silbe.

Diese Z. ist für den französischen Alexandriner der alten und klassischen Zeit stets ein syntaktischer, mit Wortschluß und Pause verbundener Einschnitt. Rhythmisch bedeutet dieser Einschnitt (siehe § 5) die Grenze zwischen zwei Reihen. Die Z. des Alexandriners ist also eine Lanke, keine Fuge.

Die feste Z. des Alexandriners ist oft von deutschen Dichtern nicht streng gewahrt, so daß der Alexandriner seinen wahren Charakter eingebüßt hat. E. v. Kleist, Freiligrath und andere haben Alexandriner mit weiblicher Z. gebildet.

F. Saran *Rhythmus des frz. Verses* 1904. Ders. *Dt. Verslehre*.

Eine ebenfalls aus dem Französischen übernommene Form mit festem Einschnitt ist der iambische Ekßilbler, der vers commun, der eine Z. nach der

4. Silbe hat. Zwar lassen auch bei ihm die deutschen Dichter die Lage des Einschnitts wechseln (Lobwasser, Gryphius). Doch verlangt noch Gottsched bei diesem iambischen Fünfer die Z. nach der 4. Silbe.

§ 5. Die Einschnitte des deutschen Verses. Für die Erkenntnis und Beschreibung des rhythmischen Baus eines deutschen Verses genügt der allgemeine Begriff Z. oder Schnitt nicht, weil damit nichts über den rhythmischen Wert des Einschnitts ausgesagt ist.

Es muß vielmehr, wie Fr. Saran (s. u.) gezeigt hat, untersucht und zum Ausdruck gebracht werden, welche Stellung im rhythmischen Aufbau der Einschnitt einnimmt.

Man hat hauptsächlich mit den Bezeichnungen Sarans zu unterscheiden: Fugen (!) hinter den Bünden, Lanken (!) hinter den Reihen, Kehren (II) hinter den Ketten. Niedere Formen des Einschnitts sind die Nähte hinter den Laschen und die Gelenke hinter den Gliedern, höhere Formen die Wenden (II) hinter den Gebinden und die Absätze (II) hinter den Sätzen. Die rhythmischen Grenzen der niederen Gruppen sind nicht an Wortschluß oder syntaktischen Einschnitt gebunden. Im allgemeinen zeigen die Einschnitte im System zunehmende Tiefe: Die Lanke ist stärker als die Fuge, diese stärker als das Gelenk, das Gelenk stärker als die Naht. Dieses System der Einschnitte stammt aus der orchestischen Rhythmik (s. den Art. Rhythmus); werden die Einschnittsverhältnisse verschleiert, so kommt es zu den für den rhythmischen Eindruck sehr bedeutungsvollen Brechungen (s. d. Art. Enjambement).

Treten durch starke Fugen in den rhythmischen Reihen die Bünde deutlich heraus und bestimmen sie den rhythmischen Eindruck mit, so heißen solche Formen „bundmäßig“. Treten die Fugen und Bünde zurück, so sind die Reihen „bundlos“. Bemerkbar werden die Einschnitte durch Dehnung, Schwellung, leichte Veränderung der Melodisierung u. a.

Fr. Saran *Rhythmik in Holz-Sarans-Bernoulli Die Jenaer Liederhandschrift* Bd. II (1901). Ders. *Der Rhythmus des franz. Verses* 1904 bes. § 30. Ders. *Di. Verslehre*. P. Habermann *Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte* 1909. G. Bunte *Zur Verskunst der dt. Stanze* 1928 (Sarans Bausteine zur Gesch. der dt. Lit. Bd. XXII). R. Blümel *Die Fuge in der rhythmischen Reihe und deren Gliederung*, ZfV. XXXVII (1923), S. 249—259. L. Hettich *Der fünffüßige Jambus in den Dramen Goethes* 1913 = Beitr. Lg. Bd. IV. P. Habermann.

Zauberlied. Vgl. im allgemeinen d. Art. **Zauberspruch**. Einen gesungenen Vortrag unserer Zaubersprüche anzunehmen, zwingt weder die Wortgruppe *galan* noch der Terminus *Ljóðaháttir*. Im allgemeinen dürfte die Vorstellung geheimnisvollen Flüsterns oder Raunens die verbreitetste sein. Dagegen schließt I. Lindquist aus dem sonstigen Gebrauchskreis von *galan* unter Hinweis auf lappische Gebräuche auf Vortrag mit scharfer Falsettstimme. Die Auffassung ist für ekstatische Formen der Magie denkbar; im übrigen wird die Vortragsart mehr vom magischen Zweck als von der literarischen Form her wechselnd bestimmt werden. Wirklich liedmäßig scheinen dagegen die magischen Dichtungen vorgetragen, die isl. *varðlokur* heißen, und die im Zusammenhang mit der mantischen Magie der Völven auftreten. Hier läßt die Möglichkeit choischen Vortrags einen sicheren Schluß auf Sangbarkeit zu.

Vgl. im allgemeinen d. Art. **Zauberspruch**. Über Vortrag I. Lindquist *Galdrar* (1923) S. 4 ff. Heusler *Altgerm. Literatur* S. 61 f. Zu *varðlokur*: E. Mogk Art. „Zauber“ in Hoops Reallexikon IX, 581.

H. de Boor.

Zauberposse s. **Zauberstück**.

Zauberspruch. § 1. In dem weiten Gebiet des Zaubers als der Fähigkeit zur Beherrschung der gestaltlosen oder gestaltmäßigen (dämonischen) Kräfte außerhalb der Sphäre des praktischen Daseins steht neben den Mitteln von Zeichen und Handlung als dritte Wirkungsmöglichkeit das Wort. Einfachste Wortwirkung liegt in der Verwendung des an der Kraft teilhabenden Namens, sei es zur Herbeizwangung hilfreicher Kräfte, sei es zur

Abwehr eines feindlichen Kraftträgers, indem man sich durch Kenntnis des Namens eines Teiles seiner selbst bemächtigt. Aber auch sonst wirkt das Wort, und zwar nicht so sehr das zufällige und improvisierte, sondern das endgültig zu magischen Zwecken zugeformte. Der Wortzauber drängt zur Zauberformel (s. *Formel*), in der die magische Kraft der Rede als solcher durch krafterfüllte Gestaltung — z. B. durch Einführung einer Dreigliederung — magisch gesteigert wird. Unter den mannigfachen Möglichkeiten der magischen Prägung stellen wir hier die literarisch bedeutsame der poetischen Formung in den Vordergrund. Poetische Formung als solche, insbesondere wenn sie zugleich magische Verhältnisse berücksichtigt, macht aus der gemeinen Rede das Besondere, das stets mit stärkeren Kräften erfüllt ist. Sie schafft den Z. als literarische Erscheinung. Sobald sich aber künstlerische Formung des Gegenstandes bemächtigt, kann die ästhetische Formfreude den technischen Formzweck beeinträchtigen, verblasen lassen und schließlich ganz verdrängen. Die poetische Prägung hört dann auf, der magischen Technik zu dienen; sie umschlingt sie arabeskenhaft und erstickt sie schließlich ganz. Die uns überlieferten ags. Zaubersprüche sind derartige literarische Produkte, bei denen wir bezweifeln, ob ihre Formung noch rein von der magischen Technik her bestimmt ist, wie auch die breite Ausgestaltung des „epischen“ Teils der finnischen Zaubersprüche den Weg zeigt, der von der Formung um der magischen Wirksamkeit willen zur Formung um der künstlerischen Wirkung willen geht. Und das nordische Versmaß des *Ljóðaháttur*, eines der geläufigen eddischen Maße, dessen Ausbildung in der magischen Sphäre deutlich ist, hat deren Grenzen weit überschritten und ist zu einer metrischen Kunstform geworden, die zwar nicht alle, aber doch sehr viele außermagische Inhalte aufnehmen kann.

§ 2. Gleich dem Z. nimmt das Gebet feste und oft poetische Form an, ohne daß sich die Grenzlinien zwischen beiden

verwischen. Gebet und Spruch erwachsen aus einem verschiedenen Verhalten gegenüber den außermenschlichen Kräften; sie stammen aus verschiedenen Bereichen. Der Spruch ist ein Stück primitive Wissenschaft oder Technik, die auf der vermeintlichen Erkenntnis einer zwanghaften Gesetzmäßigkeit beruht, denen die Kräfte unterworfen sind und der sie willenlos folgen müssen, sofern die richtigen Mittel — in unserem Fall die richtige Wortformung — Anwendung finden. Zaubermittel und Zaubervirkung sind Stoß und daraus resultierende Bewegung, deren Form, Stärke und Richtung zwangsläufig aus der Art des Stoßes hervorgeht. Zum Gebet dagegen gehört *religio*, das Vorhandensein eines gegenseitigen Bindungsverhältnisses zweier Persönlichkeiten mit dem Gefühl der Abhängigkeit auf der menschlichen Seite. Seine Wirkung ist die von Gabe und Gegengabe, die erhofft oder erwartet, aber nicht erzwungen wird. So ist der Empfänger des Gebetes eine Gottheit, der Gegenstand des Zaubers eine vielgestaltige Kraft, deren mögliche dämonische Verkörperung ewig wechselt und schließlich unwesentlich ist.

§ 3. Der Z. richtet sich also nicht an oder gegen den Gott, der über seinem Zwange steht, aber er benutzt die in der Gottheit liegenden Kraftquellen gern für seine Zwecke. Die im 2. Merseburger Z. auftretenden Götter sind so wenig das Ziel des Spruches wie Jesus oder Stephanus in den zahlreichen christlichen Parallelsprüchen, sondern das ist die dämonische, geformte oder ungeformte Kraft, die die Krankheit des Pferdes verursacht hat. Auch wird die Hilfe der göttlichen Wesen nicht angerufen. Aber ihre Namen und die von ihnen beiseiensmäßig berichtete Handlung sind Dinge, die in sich von solcher Kraft strotzen, daß ein Stück davon, in den Z. abgeleitet, das Werk der magischen Technik treiben hilft. So wird das Gebet selbst, durch seinen steten Aufstieg zu Gott mit göttlichen Kräften geladen, zu einer Wortprägung von intensivster magischer Wirksamkeit. Das Vaterunser spielt in der Magie aller christ-

lichen Völker eine unübersehbare Rolle. Aber während es im Gottesdienst als eine Bitte, sinnvoll die in ihm genannten Gaben erfliehend, zu Gott emporsteigt, ist es in der Magie ohne jede Rücksicht auf seinen Sinngehalt lediglich dank seiner Prägung und seiner religiösen Anwendungssphäre eine Waffe oder ein Hebel, deren Wucht willkommen ist, wo eine zwanghafte Wirkung auf niedrigere Kräfte ausgeübt werden soll. Es hört auf, Gebet zu sein, und bleibt nur noch kraftgeladenes Wort.

§ 4. Nach dieser Festlegung des Z.s als solchen geben wir einen Überblick über sein Auftreten in der germanischen Welt. Ueber die Terminologie unterrichtet Ehrismann erschöpfend. Als gemeingermanischer terminus technicus kann das Verb *galan* und seine substantivischen Ableitungen (ahd. *galðar* oder *galstar*, ags. *gealdor*, anord. *galdr*) gelten; auch das vielfach mit dem Wortstamm von „Lied“ durcheinandergehende Subst. ahd. *hleod*, anord. *hljóð* ist mehr als einzelstämmig.

§ 5. Unsere Kenntnis vorchristlicher germanischer Zauberdichtung ist nur lückenhaft. Neben den altdeutschen Sprüchen, die sich spärlich um die Merseburger Sprüche gruppieren, steht eine zahlenmäßig nicht viel reichere angelsächsische Serie. Die ags. Stücke sind zum Teil poetisch bedeutend eindrucksvoller als die deutschen, aber sprachlich wie sachlich gemeinhin weit schwerer zu beurteilen. Und sie ergehen sich neben der Konzentration der deutschen Sprüche in einer auflösenden Breite, die ebenso sehr textlichem Verfall wie jener oben charakterisierten literarischen Ausgestaltung zu verdanken ist. Der Norden endlich, von dem wir reichste Aufschlüsse erwarten, enttäuscht uns, indem er wohl in einigen Spruchserien von der Kenntnis solcher Sprüche geheimnisvoll orakelt und deren Wirkungs- und Anwendungsgebiet umschreibt, die Sprüche selbst uns aber vorenthält. Doch bietet er wenigstens schöne Aufschlüsse über die Form, die vorchristliche Dichtung dem Z. gab.

§ 6. Wir erkennen fest geregelte Gliederung der Zauberdichtung als ihre her-

vorragendste Eigenschaft. Die wesentlichsten Mittel sind die Dreigliederung mit Achtergewicht und die Wiederholung als Mittel der Häufung und damit der Intensitätssteigerung der magischen Wirkung. Die Wiederholung kann reine Wortwiederholung (ags.: *Erce, Erce, Erce, eorþan módur*) wie feinere Sinneswiederholung sein und in einem ausgearbeiteten Parallelismus der sprachlichen wie rhythmischen und metrischen Glieder Ausdruck finden. Diejenige metrische Form, die Dreigliederung mit Nachdrucksteigerung des letzten Gliedes in sich trägt, ist der nordische *Ljóðaháttur*, der seinen Namen: „Metrum der (Zauber-)spruchdichtung“ mit Recht trägt. Die *Ljóðaháttur*-Halbstrophe baut sich aus 3 Kurzzeilen auf, deren beide ersten artgleich und durch Alliteration miteinander zu einer Einheit verbunden sind. Sie drängen der schlankeren epischen Zeile zu und sind prinzipiell nicht von ihr verschieden. Die dritte dagegen ruht in sich, trägt ihr eigenes, geschlossenes Stabschema und strebt nach einer volleren, dreigliedrigen Füllung, ohne daß wir sie aus einem dreitaktigen Gebilde herzuleiten hätten. Die Stufung der drei Zeilen ist also nicht $a - b - c$, sondern $a + a - b$, mit metrischer Ausweitung des letzten Gliedes, d. h. Dreigliederung mit Achtergewicht. Dies so gestaltete Gefäß verlangt im magischen Dienst eine Füllung, die seine Eigenheiten auch sprachlich herausarbeitet. Die drei Glieder sind auch sprachlich aufs engste verknüpft durch Wortwiederholung und syntaktischen und rhythmischen Gleichlauf der Glieder, deren letztes auch sprachlich ausgezeichnet wird. In einigen eddischen Strophen, die von der Findung der Runen handeln, stehen folgende Verse:

Sie schuf er Sie schnitt er
 Sie ersann Siegvater.

und:

Sie wirkt' er Sie webt' er
 Sie alle setzt' zusammen er.

Die einzelnen Zeilen sind aufs engste zusammengehörig, und durch sprachliche wie metrische Beziehungen zu einem Ganzen kunstvoll verwebt. Nicht nur die

Stäbe verknüpfen die Zeilen; auch der anaphorisch gleiche Eingang, der epiphorische Ausklang der drei Zeilen sowie der sprachliche Gleichlauf ihrer einfachen Sätze (in diesem Fall: Pronominalobjekt + Verbum + Subjekt) sind notwendiges Mittel der Formung. Aber die metrische Sonderstellung der dritten Kurzzeile setzt sich auch in der sprachlichen Füllung fort. Der größeren metrischen Fülle und der Sonderstellung des Stabreimsystems entspricht im Sprachlichen die Durchbrechung des vollen Gleichlaufs durch Aufschwellung eines Gliedes. Im ersten Fall tritt an Stelle des pronominalen Subjekts das inhaltsschwere nominale: Siegvater. Im zweiten steht an Stelle des einfachen pronominalen Objekts das gesteigerte: sie alle.

Nicht häufig prägt sich die Abgestimmtheit von Form und Füllung in diesen, doch schon literarischer Freiheit unterliegenden Dichtungen so vollkommen aus wie hier. Wenn der 2. Merseburger Spruch die dreigliedrige Formel bietet:

*sose benrenki sose bluotrenki
sose lidirenki*

so vermissen wir darin die Nachdrucksteigerung des dritten Gliedes, das Achtergewicht. Auch ist nicht wahrscheinlich, daß der durchgeformte Ljóðaháttur außernordisch vorhanden war. Doch auch im viergliedrigen metrischen Gebilde, das aus zwei Langzeilen besteht, hat die magische Dreigliederung Platz. Man nehme das eddische Beispiel:

Sie schmorten den Wolf Sie schnitten den Wurm
Sie gaben vom Wolf Guttorm zu essen
und das althochdeutsche:

*ben zi bena bluot zi bluoda
lid zi geliden, sose gelmida sin*

Das erste ist Schilderung einer Zauberhandlung, die magische Stilisierung geschickt als literarisches Stilmittel ausnutzt, das andere die eigentlich wirkende Formel des 2. Merseburger Spruches. Beide zeigen Einstilisierung der Dreigliederung in ein viergliedriges metrisches Schema, wobei 3 + 4 zusammengefaßt das dritte Glied aufnimmt und Raum für dessen breitere Entfaltung gewährt. Eine

abermals anders gelagerte Dreigliederung mit Parallellauf und einer mehr gedanklichen als sprachlichen Heraushebung des dritten Gliedes (zweimal 2 Göttinnen, dann der eine, der überlegene Gott) bietet das Mittelstück des 2. Merseburger Spruches. Die Möglichkeiten zur Erzeugung von Dreigliederung und häufender Intensitätssteigerung sind hier nicht zu erschöpfen, nachdem ihre überragende Rolle überhaupt klargelegt ist.

§ 7. Eine besondere Bedeutung hat man der Einteilung unserer Zaubersprüche in eingliedrige und zweigliedrige beigemessen, weil sich die Frage nach der heimischen oder antik-kirchlichen Herkunft gewisser Typen und Denkmäler damit verband. Im Mittelpunkt der Erörterung stand und steht der 2. Merseburger Spruch. Während seine heidnische Eigenwüchsigkeit der älteren Forschung seit Grimm außer Zweifel stand, ist er mit der wachsenden Beachtung seiner zahllosen christlichen Verwandten namentlich von der skandinavischen und finnischen Forschung mit wachsender Sicherheit als vereinzelte Nachbildung christlicher Vorbilder betrachtet worden (in Deutschland z. B. von Mogk und v. Unwerth). Neuestens macht sich wieder ein Bestreben geltend, ihn dem germanischen Heidentum zurückzugewinnen (so Heusler, Neckel, W. H. Vogt, I. Lindquist).

§ 8. Der Z. bedarf an sich nur der imperativischen Formel, die sich befehlend und zwingend an die Macht wendet, die beeinflußt werden soll. Solche „eingliedrigen“ Formeln sind innerhalb wie außerhalb des germanischen Gebietes reichlich bekannt, und die vielbesprochene enge Verwandtschaft eines altdeutschen Wurms segens mit einem indischen beweist die uralte Existenz solcher eingliedriger Sprüche, die keinesfalls als Fragmente mehrgliedriger aufgefaßt werden dürfen. Mit der Aufforderung *Gang uz* setzt er alsbald zwingend ein. Auf altdedischem Gebiet ist etwa noch der Spruch '*Ad signandum domum contra diabolum*' (Braune Nr. 31, 5) und in leichter Abwandlung der 'Lorscher Bienensegen' (Braune Nr. 31, 3) hierher zu rechnen. Wir haben

es auch hier lediglich mit der Auseinandersetzung des Sprechers und der zu beeinflussenden Macht zu tun.

§ 9. Allerdings die „zweigliedrigen“ Sprüche, deren Vorbild uns die beiden Merseburger Stücke sind. Sie verbinden eine epische Schilderung mit einer beschwörenden Anrufung. Es handelt sich dabei nicht nur um literarisch-stilistische Fortbildung, sondern um Einführung eines neuen magischen Gedankens, der Analogie. Was sich begeben hat, soll analoges Begebnis hervorrufen, und zwar zwangsmäßig, da jenes vorbildliche Ereignis sich in einer krafterfüllten, göttlichen Sphäre vollzogen hat. So steht das, was dem Pferd des Phol durch Wuotan geschehen ist, nicht als blasse Parallele gegenüber, sondern als ein krafterfülltes Vorbild, das nicht ruht, sondern zwingend andere Fälle beeinflusst, sich nach den in seinem Wirkungsfeld geltenden Kraftlinien zu bewegen.

§ 10. Die Fragestellung geht auf die germanische Herkunft dieses zweigliedrigen „Merseburger“ Typus. Tatsache ist, daß sowohl die einschlägigen angelsächsischen wie die altdeutschen in einer zeitlichen Schicht liegen, wo antik kirchliche Überflutung nicht nur denkbar, sondern in hohem Maße sicher ist. Der Norden gibt uns keinen Anhalt für das Bestehen des zweigliedrigen Typus, es sei denn, daß man 'Sigdrifumál' str. 14:

Auf dem Berge stand er Mit Brimirs Schneiden,
Trug auf dem Haupt den Helm
Da sprach Mimirs Mund Wahres Weisheitswort
Und redete Runenkunde

für das Bruchstück eines mit Runenzauber verbundenen Spruches halten wollen. Tatsache ist ferner, daß die ältesten bekannten Belege dieses Spruchtyps die bekannten lateinischen Formeln in dem Rezeptbuch des Marcellus Burdigalensis (4./5. Jh.) sind, die sicherlich aus außergermanischer Sphäre stammen. Das ist um so wesentlicher, als mindestens in einem Fall Marcellus das Vorbild eines deutschen Spruches ('Straßburger Blutsegen', Braune Nr. 31, 6c) liefert, wo auch sachlich an der Priorität des lateinischen Spruches nicht zu zweifeln ist.

Denn die Wirkung des Spruches beruht auf der Mehrdeutigkeit der Wortgruppe *stupidus, stupere* (= „sich stauen, jäh abfallen, borniert sein“), ein Wortspiel, das der deutsche Bearbeiter nicht begriffen oder jedenfalls nicht nachgebildet hat. Das stärkt die Stellung auch für den 2. Merseburger Spruch, dem immerhin im Trierer Spruch ein älterer christlicher Verwandter zur Seite steht. Schwerwiegende Tatsache ist endlich, daß die indischen Parallelen für den zweigliedrigen Spruch versagen, und insbesondere, daß nur die Mahnformel des 2. Merseburger Spruches, nicht aber seine epische Einleitung durch einleuchtende indische Verwandte gedeckt ist. Wir neigen daher mehr zu der Auffassung, daß der zweigliedrige Spruch als Typ wie zahlreiche seiner Vertreter aus dem großen Sammelbecken spätantiker Magie den Germanen zugekommen ist und erwarten die Aufhellung seiner Geschichte von der klassisch-philologischen Forschung. Dagegen erkennen wir in der Formgebung der Merseburger Sprüche und in der Einführung heidnischer Götter als Wirkende der vorbildlichen Handlung das Werk eines heidnischen Germanen. Wir nehmen die Merseburger Sprüche mithin als ein schönes Zeugnis für die vielbezeugte Willigkeit des heidnischen Germanen, fremdes Kulturgut aufzunehmen, aber auch für die nicht minder reich bezeugte Kraft, das so Erworbene zu eigenem Besitz umzugestalten.

§ 11. Die Fülle junger und jüngster Sprüche ist unübersehbar und ihre Sammlung aus dem weit zerstreuten Material volkskundlicher und lokalhistorischer Zeitschriften und Blätter ein noch unerfüllter Wunsch. Weit voraus ist uns Skandinavien, wo die Werke F. Ohrts mindestens für wichtige Gruppen das dänische Material zusammenstellen und weitere Sammlung verheißen. Für Norwegen soll das veraltete Werk Bangs erneuert und fortgeführt werden, für das schwedische Finland sind die handschriftlichen Sammlungen der „Svenska literatursällskap i Finland“ in dem monumentalen Publikationswerk der fin-

landschwedischen Volksdichtung zugänglich gemacht worden.

1. Sammlungen: Altdeutsch: W. Braune *Ahd. Lesebuch* 1928 Nr. XXXI und XXXV. Müllenhoff-Scherer *Denkmäler* Nr. 4. 16. 47. Angelsächs.: Cockayne *Leechdoms, Wortcunning and Starcraft of early England* 1864. Grendon *Journal of american Folk-Lore* XXII, 155 ff. 172 ff. 220. Neuere dt. Sprüche: Fr. Hålsig *Der Zauberspruch bei den Germanen bis um die Mitte des 16. Jhs.* 1910. Skandinavien: Fr. Ohrt *Danmarks Trylleformler* 1921. Ders. *De danske besvaergelser mod vrid og blod* 1922. Ders. *Trylleord, fremmede og danske* 1922. Ders. *Da signed Krist* 1925. A. Chr. Bang *Norske hexformularer og magiske opskrifter* 1901—1902. R. Th. Christiansen *En prøve av en ny utgave av norske Trollformler* (Festschr. f. Hj. Falk 1927). *Finlands svenska folkdikning* VII, 5: *Magisk folkmedicin* 1927.

2. Wissensch. Behandlung: G. Ehrismann *Gesch. d. dt. Literatur* I 45 ff. 96 ff. A. Heusler *Altgerm. Dichtung* S. 55 ff. v. Unwerth-Siebs *Ahd. Literatur* S. 44 ff. Mart. Müller *Über die Stilformen der altdeutschen Zaubersprüche bis 1300*. Diss. Kiel 1901. A. Heusler *Dt. Versgeschichte* I 232 ff. (dort weitere Literatur zum Ljóðabáttur). O. Ebermann *Blut- und Wundsegen in ihrer Entwicklung dargestellt*. (Palaestra 24) 1903. R. Th. Christiansen *Die finnischen und nordischen Varianten des 2. Merseburger Spruches* (Folklore Fellow Comm.) 1915. I. Lindquist *Galdrar* 1923. F. Ohrt *Wodans eller Kristi ridt*. *Danske Studier* 1916, S. 189 ff. G. Neckel *Die Überlieferungen vom Gotte Balder* 1920 S. 242 ff. W. H. Vogt *Zum Problem der Merseburger Zaubersprüche*, *ZfdA.* LXV (1928) S. 97 ff. H. de Boor.

Zauberstück (§ 1) ist ein Volksstück (s. d.), in dem Zauberei eine Rolle spielt. Ein deutsches Z. hat sich nur auf den Wiener Vorstadtbühnen entwickelt; hier mischten sich — ähnlich wie schon in der antiken Volkskomödie — phantastische und realistische Elemente (vgl. H. Reich *Der Mimus* I, 2 S. 592 ff.). Die Geschichte des Wiener Z. gliedert sich in die Epoche der Zauberbürleske, der Zauberooper und der Zauberposse.

§ 2. Die Zauberbürleske. Ihre Vorgeschichte spielt teils auf heimischem Boden (Jesuitendrama, ital. Oper am Wiener Hofe), teils in den roman. Kulturen. Perraults volkstümliche *Contes de ma mère l'Oye* hatten schon 1697 alte

Zaubermotive der ital. Bürleske auf dem *Théâtre italien* in Paris zu neuem Leben erweckt (vgl. Gherardis sechsbändige Sammlung und das älteste Material im Repertoire des *'Nouveau théâtre italien'* 1729). Zu voller Blüte aber war das Zauberbüßwesen erst auf den Theatern *de la foire* gediehen in den büßrisken *Vau-de-villes* des Le Sage, auf dem neuen ital. Theater in den verfeinerten Formen eines Marivaux und Le Grand (*'Pièces françaises-italiennes'*) und endlich nach 1752 in der *Opéra comique*.

Aus allen drei Kreisen holte der Wiener Joseph von Kurz (1715—84) die Technik und wohl vielfach auch die Originale zu seinen zahlreichen und wirren Stücken; sie bestehen zum Teil wie die ältern französischen Vorbilder nur aus Arien und Kanevas. Der Zauberapparat dient in den Maschinenkomödien dem Effekt der komischen Figur: Kurz ist der Schöpfer des Bernadon.

Erprobtes Erbgut trat auch in einem Wettstreit zwischen Minerva und Venus (*'Die von Minerva beschützte Unschuld'*) zutage. Schon Ariost hatte einen Feenkonflikt sittlich gedeutet (das französische Theater stand tief in seiner Schuld). In Wien fügte sich das alte Motiv reibungslos an das inhaltliche Schema der Jesuiten, den Kampf zwischen Gott und Teufel. Bald verschmolz der Geisterkampf mit dem Schema der Bürleske in vorbildlicher Weise: in der *'Megära'* Philipp Hafners (1735—64) tritt ein weiblicher Dämon neben den Liebhaber, ein Zauberer hinter den Possenvater; zwischen beiden Gruppen entbrennt der Kampf um das Mädchen. Auch die leise Charakteristik des Vaters, der parodistische Zug im zweiten Teil des Stückes bewährten sich als wertvolle Keime.

§ 3. Die Zauberooper und das romantisch-komische Volksmärchen. Nicht Hafners Wirklichkeitssinn wurde einer zweiten Epoche des Zs zum Vorbild. Das Singspiel (s. d.) bemächtigte sich der magischen Motive, und der Wille der Musik hob die Texte von volkstümlicher Derbheit zu naiver Stilisierung. Die Zauberooper

entwand sich dem Banne des burlesken ital. Theaters und wurde stofflich vielfach vom höfisch galanten Feenmärchen abhängig. Die volkstümliche Wurzel dieser Märchen (Perrault) war damals längst verdorrt; unverbläßt aber war der Farbenreiz des Orients, den Gallands Übersetzung von '1001 Nacht' vermittelt hatte. Schon war den franz. Feengeschichten des 'Cabinet des fées' ein deutsches Gegenstück in Wielands 'Dschninistan' erwachsen. Komische Märchenopern hatten sich in Italien und Frankreich schon um die Mitte des Jhs. gehäuft (s. o.) und kamen seit 1780 neuerdings in Aufnahme. Aber zu einer geschlossenen Reihe von Zauberopern brachten es erst die Wiener Vorstadt-bühnen.

Im Leopoldstädter Theater gebot Kasperl unumschränkt in den Feenmärchen Karl Friedr. Hens(e)lers (1759 bis 1825). Eine erneute Bernadoniade war 'Kaspars Zögling' (1791), das erste Singspiel von Joachim Perinet (1763 bis 1816). Im prunkvollen Theater an der Wien gewann dagegen das sentimentale Liebespaar bald die Oberhand ('Oberon' von Karl Ludw. v. Gieseke 1790). Als nun ein Märchen von Liebeskind in Wielands 'Dschninistan' gleichzeitig (1791) den Stoff zu Perinets 'Kaspar der Fagottist' und zu Schikaneders 'Zauberflöte' lief, da triumphierte das höher stilisierte Werk durch die Musik Mozarts und die freimaurerische Auslegung des Geisterkonflikts. Sie wird mit Vorliebe dem Tondichter zugeschrieben. Freilich son-dert sich von der naiven Sprache auch die strenge Symmetrie der Figuren. Die komische Figur tritt zurück, Charakterisierung über das Typische hinaus wird nir-gends angestrebt. Schon die späte ital. Oper hatte sich dem Vorbild der franz. Hochklassik gebeugt. Ihr Abglanz liegt auch über dem Text Schikaneders.

Terrassons 'Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos' hatte den Märchenstoff der 'Zauberflöte' ergänzt. Der Operntext war dadurch einer Gruppe von Volksstücken nahegerückt, die Perinets Dramatisierung des Schillerschen 'Geister-

sehers' 1790 auf den Plan gerufen hatte. Eine Vorliebe für Geheimbünde und spiritistische Zirkel war in ganz Europa erwacht (vgl. d. Art. *Freimaurer*) und hatte das Interesse von Feenmärchen abgelenkt. Der neuen Art des Wunderbaren entsprachen auf der Wiener Volksbühne neue Gattungen: dem Bundesdrama gesellte sich ein Geisterstück, das romantisch-komische Volksmärchen. Auch literarhistorisch tut sich ein anderer Hintergrund auf: Shakespeare, das Drama der Stürmer und Dränger, vielleicht auch die alte Haupt- und Staatsaktion (s. d.). Andererseits läuft das dramatische Volksmärchen dem Schicksalsdrama (s. d.) voraus. Stofflich hält es sich an die Ritter- und Geisterromane, wie sie Christian Heinrich Spieß lieferte. Das Motiv der Geistererlösung leiht ein besonderes Rahmenschema. Shakespeares Technik wird zur Schablone: Figurengruppen und Schauplätze wiederholt jeder Aufzug in fast regelmäßiger Reihe (vgl. etwa Henslers 'Teufelsmühle am Wienerberg' 1799). Gehört das dramatische Volksmärchen auch nicht in den engern Kreis des Zs, so teilt es doch oft mit der Zauberoper das Motiv des Geisterkampfes: Henslers 'Petermännchen' 1794 und 'Die zwölf schlafenden Jungfrauen' 1797; ein Übergangstypus ist 'Das Donauweibchen', 2 Teile, 1792 und 1798. In seiner späteren Produktion behandelte Hensler vorgeblich lokale Sagenstoffe ('Der Teufelsstein bei Mödlingen' 1800). Leopold Huber und Josef Gleich setzten die Richtung fort; Carl Meisl führte sie der Parodie zu ('Das Gespenst auf der Bastei' 1819).

§ 3. Die lokale Zauberposse. Lokaltön und Parodie bestimmen endlich auch den Charakter des Zs in seiner dritten und letzten Epoche. Die ortsfremden Dichter — Hensler, Schikaneder, Gieseke — verstummen. Das kleinstädtische Lokalstück, das sich die realistische Charakterzeichnung Hafners zum Vorbild genommen hatte, war während der Befreiungskriege — in einer Zeit der nationalen Begeisterung — aufgeblüht. Aber es befruchtete bezeichnenderweise nicht das national gefärbte

dramatische Volksmärchen, sondern die alte österreichische Barocktradition. So erstehen magische Besserungskomödien ('Der Berggeist' 1819 von Josef Gleich), lokale Märchenpossen ('Der verwunschene Prinz' 1818 und 'Aline' 1822 von Adolf Bäuerle) und Allegoriendramen (Meisl 'Der lustige Fritz' 1818, eine Parodie von Vanderveldes 'Heilung der Eroberungssucht', zugleich ein Traumstück, das Wichtigkeit gewann für Grillparzers 'Traum ein Leben').

Endgültig bindet Ferdinand Raimund (1790—1836), der Klassiker des Wiener Z.s, den Stilwillen des Barocks an die Wirklichkeitsfreude der Volksbühne. In seiner mittleren Schaffenszeit ersticken freilich klassizistische Ornamente die lebendigen Linien: 'Die gefesselte Phantasie' (1826), 'Moisasons Zauberschuch' (1827). In seinen besten Komödien aber ordnet sich der Zaubersapparat nicht, wie einst bei Kurz, dem schauspielerischen Effekt unter, sondern dichterisch geschauten Charaktergestalten: 'Der Bauer als Millionär' (1826), 'Der Alpenkönig und der Menschenfeind' (1828), 'Der Verschwender' (1834).

Über Raimund hinaus führen keine Wege nach aufwärts. Wohl sind die Anfänge Joh. Nestroys vom Zauberswesen beherrscht. Aber in den überlebten Formen kündigt sich schon ein neues realistisches Volksstück an ('Lumpzavagabundus' 1833). Weniger Begabte hielten länger an Raimunds Formensprache fest (F. X. Told, Joh. Ed. Gulden, Kilian Jos. Schickh). Dabei verquickte sich diese vielfach mit der Technik des franz. Intrigenlustspiels. Eine letzte Wendung erfuhr dann das Z. in den politischen Possen des Jahres 1848 (Karl Elmar 'Paperl', Alois Berla 'Gervinus').

§ 5. Auf den Lokalbühnen außerhalb Wiens hat das Z. nirgends tiefere Wurzel gefaßt. In Dresden ahmte der Breslauer Gustav Raeder (1810—1868) die Wiener mit Erfolg nach.

§ 6. Das roman. Zauberspiel wurde gelegentlich auch sonst der dt. Bühnendichtung zum Vorbild. In Beziehung zum franz. Feenstück standen Gellerts 'Orakel'

(1747) und J. Chr. Krügers 'Blinder Ehemann' (1749). Gozzi beeinflusste die Anfänge Tiecks. Die romantische Märchenoper (s. d.) sonderte sich vom barocken Z. und verband sich dem echten Volksmärchen. Endlich sei auch auf die späteren Feerien franz. Herkunft hingewiesen.

Gesamtdarstellungen: Nagl-Zeidler II. M. Enzinger *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jh.* (Schriften der Gesellsch. f. Theatergesch. 28/9) 1918/19. Monographien: Ferd. Raab J. J. F. v. Kurz 1899. (Eine Ausgabe der Arien des Kurz bereitet M. Pirker vor.) E. v. Komorzynski *Emanuel Schikaneder* 1901. V. Junk *Goethes Fortsetzung der Mozartschen 'Zauberflöte'* (Forsch. Lg. 12) 1900. St. Hock *Der Traum ein Leben* 1904. Gozzi und die dt. Lit.: A. Köster *Schiller als Dramatiker* 1891. Die Einführungen von E. Baum zu Hafner (s. *Lokalstück*); von E. Castle sowie von F. Brückner zu Raimund; von O. Rommel zu Nestroy (s. *Volksstück*). F. Trojan.

Zeilenstil s. Hakenvers und Variation.

Zeitung. Z. ist eine der Allgemeinheit zugängliche Druckschrift, die im Rahmen einer Unternehmung in erkennbarer zeitlicher Ordnung regelmäßig herausgegeben wird, über die jeweiligen Zustände und Begebenheiten des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens berichtet, als Ausdrucks- und als Beeinflussungsmittel der öffentlichen Meinung dient und neben dem Nachrichtenverkehr mit der Leserschaft die Lieferung von literarischem und anderem Unterhaltungsstoff vermittelt. Die freie Zeitungspressen in dieser Form ist nicht älter als etwa 75 Jahre. Sie ist das Ergebnis eines Umformungs- und Konzentrationsprozesses, der die Beseitigung des Privilegienwesens und der Zensur (vgl. d. Artikel *Zensur*) zur Voraussetzung hatte. Das 18. Jh. zeigt noch den ganzen Formenreichtum des früheren Z.swesens; neben den in der Hauptsache wöchentlich erscheinenden politischen Nachrichtenblättern, deren Anfänge in das erste Jahrzehnt des 17. Jhs. zurückreichen, gab es (seit 1722) mehr oder weniger lokale Anzeige- oder Intelligenzblätter. 'Surrogate dieser beiden privilegierten Z.sformen waren die vielfach auf-

tretenden poetischen Z.en und die unter Umgehung der Zensur verbreiteten geschriebenen Z.en. Daneben standen allerlei politisch-historische Journale, gemeinnützige und volkstümliche Journale mit der offenen oder versteckten Neigung, den Lesestoff durch Bezugnahme auf aktuelle Zustände und Begebenheiten der privilegierten politischen Nachrichtenpresse anzugleichen. Besondere Bedeutung hatten die weitverbreiteten moralischen Wochenschriften (s. d.), die neben Belehrung und Unterhaltung auf unpolitischem gesellschaftlichem Gebiete der öffentlichen Meinung (s. d.) Ausdruck gaben. Eine Sonderstellung nahmen die gelehrten Journale und Fachschriften ein. Ihnen war, soweit das staatskundliche Fach in Betracht kam, eine freiere Meinungsäußerung vergönnt. Ihre Herausgeber konnten vereinzelt seit dem letzten Drittel des 18. Jhs. als Träger der öffentlichen Meinung in Staatssachen auftreten. Die vielfältigen Funktionen all dieser Z.s-formen sind seit der Befreiung der Presse in der neuzeitlichen Tages-Z. aufgegangen. Die Anfänge dieses Umformungs- und Konzentrationsprozesses mit der Tendenz, die Anzahl der Formen zu vermindern und den Inhalt der Z. zu erweitern, lassen sich bis ins 18. Jh. zurückverfolgen. Insbesondere waren es zwei Formen, an denen sich dieser Umbildungsprozeß vollzog: das politische Nachrichtenblatt und das Intelligenzblatt. Das erstere war bestrebt, den Anzeigenteil zu erweitern, das andere versuchte den politischen Nachrichtenteil aufzunehmen. Die übrigen Journalformen — mit Ausnahme der gelehrten Zeitschriften und der Fachjournale — verschwanden allmählich mit dem fortschreitenden Konzentrationsprozeß. Ihr Inhalt ging in die eigentliche Z. über, wie in der Untersuchung über die Anfänge des Dresdner Z.swesens nachgewiesen worden ist. Betrachtet man den Inhalt all dieser Jahrhunderte lang nebeneinander herlaufenden Formen, so erkennt man, daß die moderne Z. des 19. Jhs. in diesen Formen inhaltlich bereits im 18. Jh. vorhanden ist, und daß

die rechtliche und wirtschaftliche Entwicklung darnach drängt, all diese Formen zu einer einzigen zusammenzufassen.

Das Bedürfnis, die kaum übersehbare Flut von Z.en und Journalen zu registrieren, und sich über die Bedeutung der Z.sliteratur zu verbreiten, machte sich schon seit dem letzten Drittel des 17. Jhs. bemerklich. Im Jahre 1676 erschien der 'Diskursus de Novellarum — quas vocant Neue Zeitunge — hodierno usu et abusu' von Ahasver Fritsch. Ebenfalls 1676 erschien in Weißenfels Christian Weises, des Zittauer Dichters und Schulmannes, 'Schediasma curiosum de lectione Novellarum', übersetzt und erweitert vom Dresdener Gymnasialrektor Juncker, der im Jahre 1692 bereits ein ähnliches Schediasma herausgegeben hatte. Am bekanntesten ist Kaspar Stieblers 'Zeitungs Lust und Nutz' Hamburg 1697. Morhofs 'Polyhistor' (4. Aufl. 1747) gibt auf 42 Quartseiten eine, bei weitem nicht vollständige Übersicht über die damalige Z.s- und Journalliteratur. Neben den bekannten Journalrepertorien von Beutler und Ersch (1790) waren bereits im ersten Viertel des 18. Jhs. eine Anzahl von umfangreichen Nachschlagewerken, teils selbst wieder in journalistischer Form, erschienen. An verschiedenen Universitäten, zuerst in Halle, dann in Göttingen, Leipzig und anderwärts, wurden besondere Z.skollegien (z. T. in Verbindung mit der Staatskunde oder Statistik) abgehalten. Johann Peter Ludewig, Professor und Kanzler der Universität Halle, schrieb 1700 'Vom Mißbrauch der Z.en'. Er wollte den gemeinen Mann aus dem Volke lediglich auf die Intelligenz- oder Anzeigblätter verweisen, die durch seine Vermittlung 1727 in Preußen amtlich eingeführt wurden. Wie bei den politischen „Z.en von Staats- und gelehrten Sachen“ sollte das trockene Intelligenzblatt durch Beigabe von gelehrten Artikeln und anderen Beiträgen dem Volke schmackhaft gemacht werden. Der König ließ denn auch seine Professoren anweisen, nach dem Beispiel, das Ludewig selbst im Halleschen Intelligenzblatt gab, Ar-

tikel an die Anzeigendirektion des Intelligenzwesens einzuschicken. Wie Justus Möser in seinen volkstümlichen Artikeln zu den Osnabrückischen Intelligenzblättern (sie erschienen später gesammelt als 'Patriotische Phantasien') einmal andeutet, war aber die „ewige Ökonomie“ solcher Intelligenzartikel nicht dazu angetan, das Publikum zu fesseln. In Preußen wurde deshalb für bestimmte Kreise der Zwangsbezug eingeführt, um die Blätter rentabel zu gestalten und der Staatskasse Einnahmen zuzuführen. Während das Intelligenzblatt durch Aufnahme des mehr volkstümlichen als gelehrten ökonomischen und staatskundlichen Artikels, besonders aber durch unterhaltende Beiträge der modernen Z.sform angenähert wurde, geschah die inhaltliche Erweiterung der politischen Nachrichtenpresse zunächst durch Aufnahme des gelehrten literarischen Artikels. In der neuen Form der „Staats- und gelehrten Z.“ erschien von den politischen Wochenblättern zuerst der 'Hamburgische unpartheyische Correspondent', das vornehmste und verbreitetste Nachrichtenblatt des 18. Jhs. Bereits die erste Nummer des ersten Jahrgangs (1731) enthielt am Schlusse des Nachrichtenteils einen Artikel 'Von neuen merkwürdigen und gelehrten Sachen', in dem unter dem Stichwort London über englische Bücher berichtet wird. Mitunter werden in diesem Artikel auch poetische Proben gebracht, wie etwa die gereimten 'Passions-Gedanken des H. Gellert'. In den Jahren 1753 bis 1754 erschienen an dieser Stelle die Auseinandersetzungen zwischen Lessing und Lange, 1768 das offene Schreiben Lessings an Klotz. Ebenso wurde die literarische Fehde zwischen Bodmer und Gottsched zum großen Teil im 'Hamburgischen Correspondenten' ausgetragen. Auch Friedrich der Große hat sich bei seiner umfangreichen journalistischen Betätigung des 'Correspondenten' bedient. Das Blatt wurde in seinem ganzen Umfange jahrelang in französischer Übersetzung in Warschau nachgedruckt. Infolge seiner zahlreichen Ankündigungen wurde es

allmählich zugleich das am meisten gelesene Intelligenzblatt, wie es auch durch seine Handels- und Schifffahrtsnachrichten lange Zeit als erstes Blatt Europas galt. In Deutschland war außerdem die holländische Presse weit verbreitet und brachte alles das zur Kenntnis der deutschen Leser, was in deutschen Journalen und politischen Wochenblättern sich nicht ans Licht wagte.

Der vorgeschrittene Typ der „Staats- und gelehrten Z.“ war im übrigen besonders in Berlin vertreten. Neun Jahre nach dem 'Hamburgischen Correspondenten' erschienen die 'Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen'. Die Vossische Z. gab sich später auch im Titel als 'Berlinische Z. von Staats- und gelehrten Sachen' zu erkennen. Hier hatte Lessing mit einigen Unterbrechungen von 1751—1755 die Redaktion des gelehrten Artikels. Im gelehrten Artikel, der Vorstufe des späteren Feuilletons, wurde die Anonymität der ihrem Wesen nach unpersönlichen Form der politischen Nachrichtenpresse zuerst durchbrochen. Innerhalb der größeren politischen Nachrichtenblätter tritt auch die Trennung von Verlag und Redaktion am frühesten in Erscheinung. Bei den übrigen politischen Nachrichtenblättern konnte, wie bei den Intelligenzblättern, die Zusammenstellung der politischen Nachrichten wie die Auswahl des sonstigen Stoffes in der Regel ohne Schwierigkeit vom Herausgeber selbst geschehen, nötigenfalls unter Beihilfe eines literarisch gebildeten Freundes, wie das noch heute bei zahlreichen kleineren Provinzblättern vorkommt. Die größten politischen Blätter bedurften schon um die Mitte des 18. Jhs. einer sehr geschickten und sachverständigen Redaktion, um sich gegenüber allen Anfechtungen von seiten der Obrigkeiten und der nicht weniger empfindlichen und zahlreichen Vertreter von benachbarten und fremden Staaten durchzusetzen. Wo der Herausgeber einem größeren Blatte selbst vorstand, da war es, wie bei der 'Hamburgischen Neuen Zeitung' 1767 und beim 'Altonaer Merkur', ein erfahrener

Publizist, wie der Legationsrat Leisching oder später (1790) V. L. Klopstock, der Bruder des Dichters. In Berlin hatte Voß versucht, Lessing für die Leitung des politischen Teiles seines Blattes zu gewinnen. Cotta benutzte 1794 Schillers Besuch in Württemberg, um mit ihm in Tübingen wegen Übernahme der Leitung eines großangelegten Blattes, der späteren 'Allgemeinen Zeitung' zu verhandeln. Während z. B. die 'Augsburger Allgemeine Z.' in den dreißiger Jahren des 19. Jhs. der Redakteur zeichnete, erschienen große Blätter, wie die 'Leipziger Allgemeine Z.', im Verlag Brockhaus am Ende der dreißiger Jahre „unter der Verantwortlichkeit der Verlagshandlung“. Die Masse der politischen Nachrichtenblätter besaß, wie heute noch die kleine Provinzpresse, keine publizistische Individualität. Am Ende des 18. Jhs. spricht ein im Z.swesen erfahrener staatswissenschaftlicher Schriftsteller (Joachim von Schwarzkopf) von „Z.sindustrie“, wenn er die politische Nachrichtenpresse seiner Zeit bezeichnet. Jahrzehnte nach einer niedergehaltenen politischen Entwicklung brachte das Revolutionsjahr 1848 neben einer Fülle meist vergänglicher politischer Z.en und Journale auch einige Z.sgründungen, hinter denen mehr stand als ein Z.sunternehmer mit einigen journalistischen Helfern. So stand hinter der 'Deutschen Z.' mit dem Hauptredakteur Gervinus eine Partei, hinter der 'Neuen Preußischen (Kreuz-) Z.' und ihrem Gründer Bismarck nicht nur eine politische, sondern auch eine wirtschaftliche Macht: die preußischen Konservativen. Die Verflechtung der politischen Tagespresse mit den politischen und wirtschaftlichen Mächten im Staate hat eine gegenseitige Interessengemeinschaft erzeugt, soweit nicht an die Stelle solcher Interessengemeinschaft eine Abhängigkeit der politischen Presse von den großen wirtschaftlichen Verbänden eingetreten ist, infolge der zunehmenden Bedeutung des Inseratengeschäftes oder dadurch, daß sie vom Großkapital aufgekauft wird: eine Entwicklung, die auch bereits auf telegra-

phische Nachrichtenbüros und Z.skorrespondenzen übergriffen hat. Mit der durch die Preßfreiheit begünstigten Konzentration der ehemaligen vielfältigen Journalformen zur modernen Z. (von der Spezial-Z. zur Universal-Z.) haben zugleich die zahlreichen kleinen Blätter der freien Publizisten den Boden verloren, den sie dereinst als Organe der öffentlichen Meinung besaßen. Dieser öffentlichen Meinung will und soll nun die von rechtlichen Schranken befreite politische Tagespresse Ausdruck geben. Da die Einnahmen aus dem Verkauf der Blätter kaum die Papierkosten ausmachen, so ist diese Presse in hohem Maße auf die Erträge des Inseratenteiles angewiesen. Sie hat auch sonst als Großunternehmung wirtschaftliche Bindungen und Interessen, die denjenigen der Masse der Leser nicht immer gleichgerichtet zu sein brauchen. Die politische Presse als Ausdrucksmittel und als Beeinflussungsmittel der öffentlichen Meinung ist nicht mehr ein Organ, in dem der angestellte journalistische Publizist nach rein persönlichem Ermessen schalten kann. Das Amt des Sittenrichters, der sich über die Parteien stellt, und in politischen und wirtschaftlichen Kämpfen glaubt, mahnen und richten zu sollen, ist der modernen Presse zwar angesonnen, von ihr aber ziemlich einmütig abgelehnt worden. Ein solches Richteramt kann wohl auch nur eine freie publizistische Persönlichkeit ausüben, wenn sie sonst darnach ist; eine wirtschaftliche Unternehmung, die Presse, vermag solche Forderungen nicht zu erfüllen. Sie kann nicht mehr sein als Mittel des Ausdrucks und der Beeinflussung der öffentlichen Meinung. In Verkenntnis ihres Wesens und aus persönlicher Gegnerschaft gegen die politische Tagespresse hat vor allem Lassalle die Abtrennung des Inseratenteiles gefordert, um ihr die Grundlagen ihrer Existenz und ihrer Macht zu entziehen. Mit ähnlicher Tendenz hat neuerdings (1919) Karl Bücher seinen Entwurf zur Sozialisierung der Presse für die Münchner Räteregierung geschrieben und später veröffentlicht. Die meisten Versuche zur

Preßreform, die die heutige Presse auf den Zustand des 18. Jhs. zurückschrauben wollen, lassen nicht nur die Rücksicht auf die politische Umwelt vermissen, sondern übersehen auch, welche Bedeutung die Tagespresse nicht nur für das politische und wirtschaftliche, sondern auch für das literarische Leben unserer Zeit erlangt hat. Die große Masse nimmt teil an der zeitgenössischen Literatur der Nation fast ausschließlich durch die Tagespresse. Joachim von Schwarzkopf hat bereits am Ausgang des 18. Jhs. darauf hingewiesen, daß die Tagespresse dem Buch immer mehr an Boden entzieht. Wenn dieses oft wiederholte Wort wahr ist, so wird das vielleicht nicht unbedingt als eine Tendenz zur Verflachung aufzufassen sein, wenn neben der Extensität auch die Intensität der Wirkung der periodischen Form der Presse berücksichtigt wird.

H. Bockwitz *Zeitungs- und als wissenschaftliches Fach* (Zeitschr. des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum) 1920. K. Bücher *Das Zeitungswesen* (Kultur der Gegenwart von Hinneberg, I) 1906. O. Jöhliger *Zeitungs- und Hochschulstudium* (mit Literaturnachweis) 1919. F. Löbl *Kultur und Presse* 1903. L. Salomon *Geschichte des deutschen Zeitungswesens* 1906. W. Schöne *Die Anfänge des Dresdener Zeitungswesens im 18. Jh.* 1912. O. Wettstein *Die Tagespresse in unserer Kultur* 1903.

W. Schöne.

Zensur ist die obrigkeitliche Überwachung von Erzeugnissen der Presse mit dem Ziele, die Vervielfältigung und Verbreitung solcher geistigen Äußerungen — nötigenfalls zwangsweise — zu verhindern, welche die öffentliche Meinung (s. d.) in unerwünschter Weise beeinflussen könnten und dadurch die tatsächlichen oder vermeintlichen Interessen der kirchlichen oder staatlichen Machthaber verletzen. Reinhaltung der kirchlichen Lehre, Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung und der obrigkeitlichen Autorität, Sicherung der Staatsmacht in Zeiten der Gefahr waren die Zwecke, die bereits wenige Jahrzehnte nach der Erfindung der Buchdrucker-

kunst zu einschneidenden Maßregeln führten. In Köln und Mainz kam es zu kirchlichen Eingriffen bereits im 15. Jh. Die Bulle von 1501 übertrug den Bischöfen das Recht der Prüfung und Genehmigung (Druckerlaubnis) und der Verhinderung dessen, was gottlos oder ärgernisregend war. Die Reichstagsabschiede in der ersten Hälfte des 16. Jhs. zeigen, wie die staatliche Z. der kirchlichen folgte und bald auf das ganze Reich ausgedehnt wurde. Neben die katholische Z. trat später die protestantische Z. der theologischen Fakultäten. Die Reichstagsabschiede seit 1524 waren zunächst bemüht, die weitere Verbreitung von „Schmähschriften und Schandgemälden“ zu verhüten. 1529 wurde, zunächst mit zeitlicher Begrenzung, die Z. allgemein eingeführt. Schon im darauffolgenden Jahre wurden eingehendere Maßregeln für nötig befunden: Angabe des Druckers und des Druckortes, sowie Visitationen der Druckereien und der Läden der Buchführer. Später wurde nicht nur Druck und Verkauf, sondern auch der Ankauf von Schmähschriften mit „Niederlegung des Handwerks“ bedroht und die Nennung des Autors verlangt. Der Reichstagsabschied von 1570 brachte weitere einschneidende Maßregeln: die Ausübung des Gewerbes wurde an eine Konzession gebunden. Alle sogenannten Winkel-druckereien sollten „stracks abgeschafft“ werden, und (zur Erleichterung der Kontrolle) sollten nur in den Residenzen, Universitäts- und Reichsstädten Druckereien erlaubt sein. Dazu kam die Vermeidung der Buchdrucker und das Verbot der Einfuhr unerlaubter Schriften. Später wurden auch „ungebührliche Correspondenzen“, insbesondere auch die geschriebenen Zeitungen, untersagt. Im Jahre 1569 wurde als Aufsichtsbehörde das Kaiserliche Bücherkommissariat in Frankfurt a. M. eingesetzt. Das System der Konzessionierung und Privilegierung hat späterhin die Entwicklung besonders der politischen Nachrichtenpresse außerordentlich erschwert. Wo das Privileg (wie in Sachsen) als *ius prohibendi* verliehen wurde, sich also als ein gewerb-

liches Verbotungsrecht gegenüber Konkurrenzunternehmen, wie dem weitverbreiteten unbefugten Nachdruck darstellte, hat es mitunter auch günstig gewirkt; denn erst unter diesem Schutze konnten die schon damals oft erheblichen Aufwendungen zur Einrichtung eines politischen Nachrichtenblattes und der mitunter neu einzurichtenden Boten- und Postkurse gewagt werden. Selbst die Z. wurde vielfach nicht so sehr als eine Beeinträchtigung des Geschäfts denn als eine notwendige Einrichtung betrachtet, die für die Freiheit und bürgerliche Sicherheit der Herausgeber und Schriftsteller als unentbehrlich erschien. Denn mit der Verselbständigung der Territorialgewalten war in den kleinen und unschwer zu kontrollierenden Herrschaftsgebieten die Überwachung des Schrifttums gegenüber früheren Zeiten wesentlich verschärft worden. Soweit nicht in einigen größeren Reichsstädten eine gewisse Nachsicht waltete, war eine freimütige Meinungsäußerung nur einigen Gelehrten vergönnt, deren Fakultät die Z. ausübte, oder durch Benutzung der gegenseitigen Rivalität, an der es in den paar hundert deutschen Staaten nie ganz fehlte. Aber selbst hier war Vorsicht geboten, und der Jurist Gottfried Hoffmann schrieb 1715 in seinen 'Aufrichtigen und unpartheyischen Gedanken' über die Zeitungen: „Grosse Herren werden leicht wiederum Freunde, darum ist es wohl am besten: Ein Privatus lasse grosse Herren ihre Streitigkeiten ausmachen, auf sein Decisum kommt es nicht an.“ — Erst als die Aufklärung die Meinungsfreiheit als ein angeborenes und unveräußerliches Menschenrecht proklamiert hatte und der amerikanische Unabhängigkeitskrieg wie die französische Revolution die Geister auferüttelt hatte, kam ein freiheitlicher Zug auch in die deutsche Presse. Bald genug freilich forderte die selbstgenommene Freiheit ihre Opfer. Schubart mußte die Kühnheit seiner Meinungsäußerungen schwer büßen und auch dem würdigen Schlözer wurde das Handwerk gelegt. Nach den Befreiungskriegen hatten zwar die deutschen Bundesakte die Preßfrei-

heit in Aussicht gestellt, und verschiedentlich zeigten sich hoffnungsvolle Ausblicke. Indessen brachten die Karlsbader Beschlüsse im Bundespreßgesetz von 1819 einen Rückschlag: die Z. wurde aufrechterhalten und wiederhergestellt, soweit sie bereits gefallen war. In den folgenden Jahrzehnten wurden Schriften im Umfang von mehr als 20 Bogen freigegeben. Für die periodische Presse brachte erst das Jahr 1848 die Befreiung von Z.zwang. Vorübergehend engten dann Konzessionspflicht und Kautionspflicht, sowie Zeitungsstempel die freie Bewegung der Presse ein. Mit dem Wegfall der Z.schranken ist die formale rechtliche Freiheit der Presse verfassungsmäßig garantiert, soweit nicht in Zeiten äußerer oder innerer Gefahr im Interesse der Staatssicherheit ein gesetzlich normierter Ausnahmezustand die Preßfreiheit einschränkt oder aufhebt.

Die Z. ist indessen nur eines der Mittel zur Beherrschung der Presse, um auf die öffentliche Meinung einzuwirken. Sie ist ein obrigkeitliches und damit ein öffentliches Mittel. Die Geschichte des Zeitungswesens kennt daneben zahlreiche obrigkeitliche Eingriffe in die Preßfreiheit, die nicht öffentlich sind. Sie können entweder, wie die Z., durch Unterdrückung verhütend wirken, oder aber durch anonym veröffentlichte Beiträge, sowie durch bestimmte Fassung von Tatsachenmitteilungen auch positiv auf die öffentliche Meinung einwirken. Hierher gehört z. B. die Tätigkeit gewisser amtlicher oder halbamtlicher literarischer Büros, die gelegentliche oder dauernde Subventionierung, sowie der Ankauf von Zeitungen aus geheimen staatlichen Fonds durch Mittelspersonen, die Zuwendung sonstiger wirtschaftlicher Vorteile, die staatliche Begünstigung von telegraphischen Nachrichtenbüros. Im parlamentarischen Staat treten an die Stelle der obrigkeitlichen Regierung die führenden Persönlichkeiten der Wirtschaft und der regierenden politischen Parteien. Die Surrogate der Z. sind indessen keine neuzeitlichen Erfindungen. Friedrich d. Gr. z. B. hat verschiedene Formen

der Z.surrogate mit Erfolg angewendet. Er hat z. B. Geldmittel bereitgestellt, um einen der preußischen Z. nicht erreichbaren Journalisten durch Prügel zur Raison zu bringen und sich auch anonym mit der Feder vielseitig journalistisch betätigt. — Zu den Z.surrogaten gehören schließlich so summarische Maßnahmen wie etwa der Index librorum prohibitorium (1558). Auch in neuerer Zeit sind entsprechende Maßregeln vorgekommen, wie z. B. das Verbot der Campeschen Verlagserzeugnisse in Preußen oder das 1835 gegen die Schriften des Jungen Deutschland gerichtete Verbot des Deutschen Bundestags. H. Heine hat in seiner Eingabe „An die hohe Bundesversammlung“ (1836) und in seiner Schrift 'Über den Denunzianten' Wolfgang Menzel (1837) als Führer des Jungen Deutschland hierzu Stellung genommen und auf die wahren Motive derjenigen hingewiesen, die unter dem Vorwand, „die guten Sitten und das Vaterland zu retten“ damals die Reinigung der Presse betrieben. — Innerhalb der periodischen Form der Presse führt die Entwicklung von der Z. als der *B e a u f s i c h t i g u n g* der Presse über die *P r e ß f r e i h e i t* zum Z.surrogat, der *B e h e r r s c h u n g* der Presse. In dem Maße, in welchem dieser Prozeß fortschreitet, wächst die Bedeutung des außerhalb der periodischen Form der Presse stehenden Schrifttums als Ausdrucksmittel der öffentlichen Meinung, wie insbesondere Lyrik und Drama der Nachkriegszeit beweisen. Von literaturwissenschaftlicher Seite sind diese Probleme noch nicht in Angriff genommen worden. Am nächsten liegen sie der neuen sozialliterarischen Richtung.

E. L ö b l *Kultur und Presse*. 1903.
L. S a l o m o n *Geschichte des deutschen Zeitungswesens* 1906.

W. Schöne.

Zeugma, gr. Verbindung eines Zeitworts mit mehreren Hauptworten, von denen nur eines zu ihm paßt. Bei Goethe: „Entzahnte Kiefern schnattern und das schlotternde Gebein“ (bebt). Auch mit Zeitwortersatz: „Mitten im *Getümmel* mancher Freuden, mancher Sorgen, man-

cher *Herzensnot*“ (Goethe). Zu humoristischen Zwecken bei dem Engländer Sterne: „Er hob seine Augen und ein Bein gen Himmel“. Ähnliches bei Lichtenberg, Heine u. a.

Die ältere Stilistik stellte das Z. stets als Fehler hin und auch wir empfinden es so überall, wo keine künstlerische Absicht vorliegt oder der Inhalt nicht stark genug ist, um über die Formverletzung hinwegzutäuschen. Das ist der Fall, wenn dasselbe Zeitwort gleichzeitig im eigentlichen und übertragenen Sinn steht: „Die Kinder liefen über das Eis und dabei Gefahr einzubrechen“; oder wenn das Zeitwort gleichzeitig als Voll- und als Hilfsverbum steht: „Er hat kein Geld und doch ein Haus kaufen wollen“; oder auch, wenn das Hilfszeitwort gleichzeitig intransitiv und transitiv gebraucht wird: „Die Nacht ist gekommen und der Himmel mit Sternen besäet“.

Meyer *Stilistik* § 62 u. 63.

P. Beyer.

Zirkus. Innerhalb der verschiedenen Versuche, einer verfallenden Theaterkultur aufzuhelfen, ist Max Reinhardts Zirkusidee von besonderer Bedeutung. Die Aufführungen des 'König Ödipus' in der Münchener Festhalle und im Berliner Zirkus Schumann 1910 und 1911 waren Versuche, und der ungeheure Eindruck der sorgfältigsten vorbereiteten, musikalisch wohlüberlegten Massenszenen (s. d.) ermutigte zu neuen Plänen. Im Winter 1919 eröffnete Reinhardt das aus dem Zirkus Schumann durch H. Poelzig zu einem Arenatheater umgebaut „Große Schauspielhaus“. Der leitende Gedanke war einmal, den Schauspieler aus der Guckkastenbühne zu befreien, ihn von der Szenerie loszulösen und ganz auf sich selbst zu stellen mitten in das Publikum hinein, ihn nach allen Seiten, statt wie bisher nach einer, spielen und ihn sich nicht nach der Fläche, sondern nach dem Raume orientieren zu lassen, den Darsteller mit dem Zuschauer in engere Verbindung zu bringen, damit also den Vorbildern naiver Zeiten, dem griechischen Theater, dem mal. Marktspiel, der Shakespearebühne mit ihrer

stärkeren Verbundenheit mit dem Publikum nahe zu kommen. Neben dieser künstlerischen Absicht hatte man eine soziale: Kein Theater begüterter Klassen, sondern ein Theater breiter Massen (das große Schauspielhaus faßt 3000 Menschen). Auch mit diesem demokratischen Gedanken schielte man nach Griechenland. Beides, auch dieser versteckte Gedanke an ein Nationaltheater, hat einen krassen Fehlschlag ergeben; namentlich ist der erhoffte künstlerische Erfolg ganz ausgeblieben; das Zirkustheater ist heute eine Bühne wie jede andere, nur daß sie größte Schwierigkeiten hat, einen Spielplan zu finden, dessen Werke die vergrößernden Wirkungen dieses Theaters aushalten. Die Revue hat jetzt von dem „Großen Schauspielhaus“ Besitz ergriffen.

Das Große Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses herausgeg. vom Deutschen Theater

zu Berlin 1920. E. v. Busse *Über das Inszenierungsprinzip im Großen Schauspielhaus zu Berlin*, Die Szene X (1920) S. 54/56. F. F. Baumgarten *Zirkus Reinhardt* 1920. H. Knudsen.

Zwischenakt. Nicht eigentlich die Pause zwischen zwei Akten ist unter Zwischenakt zu verstehen, sondern deren Ausfüllung oder Überbrückung; das geschah meistens durch Musik bis ins ausgehende 19. Jh. Diese Musik wurde nur höchst selten für das Stück eigens geschrieben, sondern aus Opern und Konzertwerken zusammengestellt. In den Zeiten, als der Umbau wegen der technischen Unzulänglichkeit der Bühnen noch lange Pausen zur Folge hatte, war die so mögliche Inanspruchnahme des Publikums nicht unwichtig.

F. Mirauer *Bühnen- und Zwischenaktsmusik des dt. Theaters in der klassischen Zeit*. Diss. Erlangen 1923. H. Knudsen.

Zyklische Dichtung s. Nachtrag.



Register und Nachtrag

zum

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte

erscheinen als

Vierter Band

Anfang 1930

Verlag von Walter de Gruyter und Co.
Berlin W 10 und Leipzig

REALLEXIKON
DER DEUTSCHEN
LITERATURGESCHICHTE

VIERTER BAND

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLEICHER FACHGELEHRTER

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL MERKER UND WOLFGANG STAMMLER

ORD. PROFESSOR
AN DER UNIVERSITÄT Breslau

ORD. PROFESSOR
AN DER UNIVERSITÄT Greifswald

VIERTER BAND

NACHTRÄGE:
AUSLANDDEUTSCHES SCHRIFTTUM —
TRUNKENHEITSLITERATUR
REGISTER

BERLIN 1931

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

FORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Printed in Germany

Copyright 1931 by Walter de Gruyter & Co., Berlin

in Oberösterreich 1885. F. Keinz *Verzeichnis der bis jetzt bekannten Meistersinger des 16. Jhs.*, Hans-Sachs-Forschungen 1894, S. 320—351 (mit Vorsicht zu benutzen!). W. Stämmler *Von der Mystik zum Barock* 1927, S. 215—234, 488 (Literaturangaben). E. Hofmann *Der Meistersinger Martin Maier von Reutlingen*, Diss. Greifswald 1930. H. M. Junghans *Der Meistersinger Jörg Schiller*, Diss. Greifswald 1930. Wolfgang Stämmler.

Mystik.

I. Wesensbestimmung (§ 1). — II. Entstehung der deutschen M. des MA.s (§ 2). — III. Nonnen-M. (§§ 3 u. 4). — IV. Spekulative M. A. Quellen der deutschen spekulativen M. in der hellenistischen, patristischen und scholastischen Philosophie (§§ 5 u. 6). B. Die deutsche spekulative M. Meister Eckeharts und seiner Schule (§§ 7, 8 u. 9). — V. Die nacheckehartische M. (§§ 10—14).

I. Wesensbestimmung. § 1. Die Wesensbestimmung der M. — das Wort ist verwandt mit griech. *μυσειν* = die Augen schließen und mit *μυστήριον* = Geheimnis — läuft Gefahr, den Begriff zu weit zu fassen. Es dreht sich bei der M. um ein Geheimnis, aber nicht jede okkulte Geheimlehre hat es mit M. zu tun. Das Geheimnis der M. ist vielmehr ein ganz bestimmtes, wenngleich ein unsagbares, ein sich dem begrifflichen Erkennen und adäquaten sprachlichen Ausdruck versagendes Erlebnis: die *unio mystica*, d. h. die Einswerdung der irdischen Menschenseele mit dem schlechthin Absoluten. Dieses mystische Geheimnis, das dem Mysten, dem Eingeweihten, selbst ein erfahrungssicheres Wissen letzter Evidenz ist, hat mannigfaltigste Abarten, die bestimmt werden durch die beiden Faktoren, zwischen denen jene Einigung hergestellt wird: das subjektive Ich und das objektive Du des Absoluten, die beide variable Größen darstellen. Das jeweilige Weltgefühl des Ich, von dem das Absolute erfahren wird, das Grundverhalten der jeweiligen Seele gegenüber dem Urgrund alles Seins ist ein erstes Moment, durch das das mystische Erlebnis geartet wird. Ein zweites ist das Medium, in dem sich die Einigung vollzieht: Fühlen, Wollen oder Denken. Zwar ist es das hervorstechende Merkmal des mystischen Aktes, daß er die Seele in ihrer Totalität in Anspruch nimmt, daß es die alle Seelen-

kräfte einigende Wesensmitte der Seele, der rätselhafte Seelengrund der M.er, ist, in dem die *unio mystica* Ereignis wird. Aber das mystische Erlebnis in eben diesem mystischen Organ, dem Seelengrunde, erhält, je nach dem Vorherrschen der einen oder der anderen Seelenkraft in den profanen Lebensäußerungen des jeweiligen M.ers, eine dementsprechende Note: der mystische Akt wird gefühls-, willens- und spekulativbetont. Und schließlich bestimmt sich das mystische Erlebnis vom objektiven Du, vom Beziehungsobjekt her, mit dem das Ich mystisch geeint wird, mag es nun als All-Natur, als Allgeist, als Weltseele, als unpersönliches absolutes Sein oder als persönlicher Gott, als Brahman, Yoga oder Tao erfahren werden. Durch die so aufgezeigte verschiedene Artung des Ich und Du und ihrer Zuordnung schattiert sich das Wie des mystischen Gemeinerlebnisses, der *unio mystica*, zu den verschiedensten M.en ab, zu einer statisch-beruhigten oder dynamisch-leidenschaftlichen, einer kühlen oder heißen, einer Gefühls- oder sensitiven, Willens- oder voluntaristischen, Geistes- oder spekulativen M.

Und wiederum: spekulative oder philosophische M. an sich gibt es nicht, weil es keine M. an sich, keine reine M. gibt; weil M. keine Weltanschauung oder Religion mit einer eigenen philosophischen Spekulation ist, vielmehr eine solche voraussetzt, um in diesem Medium den eigentlich mystischen Geist zur Entfaltung zu bringen. Die mystische Spekulation lehnt sich also stets an ein bereits vorhandenes Religionssystem an, und wieder spaltet sich die M. so in verschiedene M.en: in eine christliche, eine jüdische, islamische, hellenistische M. usw. Indessen läßt sich aus dem Wesen der *unio mystica* a priori schließen, daß nur solche philosophischen Systeme zur mystischen Spekulation taugen, die ein Spekulieren auf Immanenz des Absoluten im Irdischen zulassen, die also keinen ausgeprägten Dualismus statuieren. Es werden vorzugsweise monistische, emanatistische Systeme sein, die die M. aufsucht, um in ihnen ihre eigene mysti-

sche Spekulation zu betreiben; in Systemen, die disparate Philosophie in sich schließen, wird der spekulative Mystiker feinfühlig und instinktiv jene Momente herauslesen, die der Begründung einer lückenlosen Kontinuität zwischen Seele und Absolutem dienlich gemacht werden können. Stets lauert bei diesem Unterfangen die Gefahr des Pantheismus oder mindestens doch die des Pantheisierens notwendig im Hintergrunde. Denn das Geheimnis der Immanenz des Absoluten im Irdischen erschließt sich dem dialektisch-diskursiv spekulierenden Denken nie. Nicht die Theoreme des scharf sezierenden Verstandes, sondern der jubelnde Hymnus ist der adäquate Ausdruck mystischen Geistes.

Leisegang *Mystik*, Die Religion in Geschichte u. Gegenwart² IV (1930), Sp. 334 ff. Boudroux *La psychologie du mysticisme*, Revue bleue 15. März 1902. C. Clemen *Die Mystik nach Wesen, Entwicklung und Bedeutung* 1923. E. Dorsch *Zum Begriff d. Mystik*, Zs. f. Aszese u. Mystik 1 (1926), S. 13 ff. Garrigou-Lagrange *Mystik u. christliche Vollendung*. Autor. Wiedergabe v. P. Obersiebrasse 1927. Janentzky *Mystik u. Rationalismus* 1922. E. Krebs *Grundfragen der kirchlichen Mystik* 1921. A. Poulain *Des grâces d'oraison, traité de théologie mystique* 1922. A. Sandreau *L'état mystique. Sa nature, ses phases et les faits extraordinaires de la vie spirituelle* 1921. E. Underhill *Man and the Supernatural* 1927. Dieselbe *Mysticism. A study in the nature and development of man's spiritual consciousness* 1911, deutsch: *Mystik*, übertr. v. Helene Meyer-Franck u. Heinr. Meyer-Benfey 1928. J. Zahn *Einführung i. d. christl. Mystik* 1922. E. Lehmann *Mystik in Heidentum u. Christentum* (ANuG. 217) 1908. G. Mehlis *D. Mystik in d. Fülle ihrer Erscheinungsformen in allen Zeiten u. Kulturen* 1926. R. Otto *West-östliche Mystik* 1929.

II. Entstehung der deutschen M. des MA.s § 2. Die M. ist eine kulturelle Spätgeburt. Sehnsucht ist ihr treibendes Moment, Sehnsucht nach der Unschuld des primitiven Jugendzustandes jeder Kultur, in dem der Mensch mit Gott und Natur wie mit seinesgleichen ein innigstes Kommerzium unterhielt, in dem er das Göttliche im Profanen sich nahe fühlte und naiv er-

griff. Übersättigung und Überreife einer zerfallenden Kultur oder Kulturepoche schaffen die Atmosphäre, in der die M. erblüht als Heilmittel für die schmerzliche Disharmonie zwischen Mensch und Gott. Es ist daher kein Zufall, daß die deutsche M. des MA.s ins 14. Jh. fällt, in den Herbst des MA.s, dem sie die Glut gibt. Es ist die Zeit des Verfalls der höfisch-ritterlichen Kultur und des in einer starken Krisis heraufkommenden bürgerlich-städtischen Handwerks- und Handelsgeistes, die Zeit des Avignoner Exils, angefüllt mit einem Kampf zwischen Papsttum und Kaisertum, voll von Wechseln, voll von Brand, Raub, Verwüstung, Bann und Interdikt, die Zeit furchtbarer Naturkatastrophen der Erdbeben und Überschwemmungen; es ist die Zeit des schwarzen Todes, die klassische Zeit des Totentanzes (s. d.), „in der der Geist den Schauer des Makabren bis auf den Grund auskostete“ (Huizinga). Die M. lag als Stimmung für diese Zeit in der Luft, es bedurfte keines besonderen Anlasses zu ihrer Entstehung. Nichts destoweniger mag das Heraufkommen der deutschen M., der M. in deutscher Sprache, mag insbesondere die Geburtsstunde der spekulativen deutschen M. nach Denifle mit einem bestimmten historischen Faktum in ursächlichem Zusammenhang gestanden haben: mit der Übertragung der *cura monialium* in den überaus zahlreichen deutschen, insbesondere oberdeutschen Frauenklöstern auf die fratres docti des Dominikanerordens (1267 durch Clemens V., erneut 1286—90 durch Hermann v. Minden, Provinzial in Deutschland). Allein die zufällige Verbindung des einen Momentes einer zahlenmäßig sehr starken Nonnenschülerinnenschar, die zum Teil aus adligen Witwen und Waisen nicht zurückgekehrter Kreuzritter bestand, nur äußerlich gedungen den Schleier genommen hatte und von einem schauderhaft exzentrischen Gefühlsleben war, mit dem anderen, dem „Nebenberuf“ der magistri und lectores der Dominikaner, die jene Nonnen, *sicut erudicioni ipsarum convenit*, durch ihre Predigten in die Ge-

heimnisse der scholastischen Wissenschaft einführen sollten — diese zufällige Verbindung brauchte noch keine M., gewiß keine spekulative M. zu ergeben. Erst wenn nicht nur die Nonnen, sondern auch die Prediger selbst mystisch gerichtet waren, wenn beide Seiten den eigentartigen mystischen *intuitus* besaßen, der erst zum M. er macht, war die Geburtsstunde der spekulativen deutschen M. gekommen. Wieweit das nun schon bei den *ratres docti* der Fall war, die vor dem Auftreten des größten mittelalterlichen M. ers und eigentlichen Schöpfers der spekulativen M., Meisters Eckehart, predigten, läßt sich nicht mehr sicher entscheiden. Sicher ist, daß Eckehart selbst echter und ganzer M. er und nicht nur scholastischer Prediger vor schaudurstigen Nonnen war.

H. Denifle *Über d. Anfänge d. Predigtweise d. deutsch. Mystiker*, Arch. f. Lit. u. Kirchengesch. d. MA.s 2 (1886), S. 641 ff. J. van Mierlo jun. *Over het ontstaan der germaansche mystiek*, Ons geestelijk Erf 1 (1927), S. 11 ff. G. Müller *zur Bestimmung d. Begriffs „altdeutsche Mystik“*, DVjschr. 4 (1926), S. 97 ff.

Allgemeine Lit. z. deutschen M. d. MA.s: Eine Zusammenstellung in: Ueberweg *Grundr. d. Gesch. d. Philos.* II¹¹ hrsg. v. Geyer 1928, S. 779. W. Preger *Gesch. d. deutschen Mystik im MA.*, 3 Bde., 1874—93; dazu H. Denifle *Hist.-polit. Bl.* 75 (1875), S. 679 ff., 771 ff., 903 ff.; Ph. Strauch *AfdA.* 9 (1883), S. 113 ff. E. Bergmann *Gesch. d. deutschen Philos.* I, *Die deutsche Mystik*, 1926. K. Bihlmeyer *Kl. Beitr. z. Gesch. d. deutschen Mystik*, Festschr. f. J. Schlecht 1917. O. Clemen *Deutsche Mystik* 1926. M. Grabmann *Die Kulturwerte d. deutschen Mystik d. MA.s* 1923. P. Mehlhorn *Die Blütezeit d. deutschen Mystik* (Religionsgeschichtl. Volksbücher, 4. R. 6. H.) 1907. H. Delacroix *Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIV^e siècle* 1900. L. Naumann *Deutsche Mystik* 1925. E. Michael *Gesch. d. deutschen Volkes v. 13. Jh. bis z. Ausg. d. MA.s III: Deutsche Wissenschaft u. deutsche Mystik d. 13. Jhs.* 1903. A. Spamer *Über d. Zersetzung und Vervornung bei d. deutschen Mystikertexten*, Diss. Gießen 1908. W. Stämmeler *Stud. z. Gesch. d. Mystik in Norddeutschland*, Arch. f. Religionswiss. XXI (1922), S. 122 ff. Ph. Strauch *Kl. Beitr. z. Gesch. d. deutschen Mystik*, ZfdA. XXVII (1883), S. 368 ff.

Textsammlungen zur deutschen M. des MA.s: F. Pfeiffer *Deutsche Mystiker des*

14. Jhs., 2 Bde., I 1845, II⁴ 1924. C. Greith *Die deutsche Mystik im Predigervorden nach ihren Grundlehren, Liedern u. Lebensbildern aus handschriftl. Quellen* 1861. A. Spamer *Texte aus d. deutschen Mystik d. 14. u. 15. Jhs.* 1912. H. S. Denifle *Das geistliche Leben. Blumenlese aus d. deutschen Mystikern u. Gottesfreunden d. 14. Jhs.*, 8. Aufl., hrsg. von Schultes 1926. O. Karrer *Die große Glut. Textgeschichte d. Mystik im MA.* 1926. F. Schulze-Mai-zier *Mystische Dichtung aus sieben Jh.en* 1925. J. Quint *Deutsche Mystikertexte*, I, 1929.

III. Nonnen-M. § 3. 12. und 13. Jh. Die Luft war bereits lange vor Eckeharts Auftreten mystikschwanger; „mystisches Leben“, „praktische M.“ finden sich schon im 12. und im ganzen 13. Jh. auf deutschem und angrenzendem niederländischen Boden. Wenn man allerdings die Vitenliteratur der Jakob v. Vitry, Thomas v. Chantimpré, Petrus v. Dacien mit ihren Berichten über seltsamste, teils groteske Wunder, die die „M. erinnen“ Marie v. Oegnies (1177—1213), Christine v. St. Troud (1150 bis 1224), Margarete v. Ypern (1216 bis 1237), Luitgard v. Tongeren (1184—1246) und Christine v. Stommeln (1242—1312) erfahren haben sollen, als Zeugnisse echten mystischen Lebens ansieht, so faßt man den Begriff M. zu weit. Allenfalls von Mystizismus mag da die Rede sein. Es ist überhaupt dank der oben aufgezeigten Vieltätigkeit, unter der der inhaltsarme, nackte Begriff der M. realisierte Form gewinnen kann, oft schwer zu entscheiden, ob bei einem transzendentalen Verhalten nur das jedem religiösen Erlebnis innewohnende Moment intimer Gottverbundenheit oder aber das spezifisch mystische der *unio mystica*, vorhanden ist.

Als echte M. erinnen und gleichzeitig bedeutende schöpferische Frauengestalten ragen im 12. Jh. Hildegard v. Bingen (1098—1179), Äbtissin vom Rupertsberge bei Bingen, und Elisabeth v. Schönau (1141—1165) aus der Benediktinerabtei bei Bingen hervor. Die beiden Frauen entfalteten eine rege schriftstellerische Tätigkeit in Briefen und

Werken, unter denen Hildegards '*Scivias*' (= *Sci vias Domini*) und Elisabeths '*Liber viarum Dei*' am bedeutsamsten sind. Die M. der beiden Frauen ist prophetische M. Beide erfahren Ekstasen, in denen sie sich ins göttliche Licht getaucht fühlen, um in diesem und durch dieses Licht Visionen über den wahren Sinn der Schrift und der kirchlichen Einrichtungen, über gegenwärtige und kommende Ereignisse, über Himmel und Hölle, prophetische Gesichte vom Ende der Zeiten, vom Antichrist und Weltuntergang zu schauen. Hildegard und Elisabeth fühlen sich durchdrungen von der Idee, daß sie zu einer hohen Mission berufen sind, daß ihre Gesichte die Aufforderung und Pflicht bedeuten, der Mit- und Umwelt ihren Spiegel und ihr drohendes Schicksal vorzuhalten.

Wieweit die lateinisch verfaßten Schriften der beiden großen M.erinnen, die übrigens nicht von ihnen selbst aufgezeichnet wurden, und deren Echtheit zum Teil stark angezweifelt werden muß, auf die in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. im Zisterzienserinnenkloster Helfta bei Eisleben in Thüringen unter der vierzigjährigen zielbewußten und verständnisvollen Leitung der Äbtissin Gertrud v. Hackeborn in Blüte stehenden M. von Einfluß war, entzieht sich unserer Kenntnis. Das Kloster, vorzüglich eine Zufluchtsstätte für die Töchter des thüringischen Adels, war eine der bedeutendsten Stätten der Frauen-M. auf deutschem Boden. Vorzüglich die Nonne Gertrud (1256—1302), auch die große Gertrud genannt, zum Unterschiede von der genannten Äbtissin Gertrud, hat in ihren '*Insinuationes divinae pietatis*' ein in ansprechendem Latein geschriebenes mystisch bedeutungsvolles Offenbarungsbuch geschrieben. Bei ihren Offenbarungen ist sie sich der direkten Einsprache des Göttlichen in ihre Seele im Zustande mystischer Ekstase gewiß, doch bleibt sie sich des gnadenhaften Charakters solcher mystischer göttlicher Einwirkung stärkstens bewußt. Auch ihre Mitschwester Gertrud v. Hackeborn (1241—98), die jüngere Schwester der Äb-

tissin gleichen Namens, ist in hohem Grade mystisch visionär. Ihr '*Liber specialis gratiae*' berichtet über die Offenbarungen, die der M.erin im Zustande der Entrückung, der besonders häufig nach Empfang des Sakramentes sich einstellte, zuteil wurden. Die M. Mechthilds (s. u.) ebenso wie insbesondere diejenige Gertruds hat durchaus Bernhardischen Charakter, sie ist christozentrische, bräutliche M. In der Ekstase ist es Mechthild, *quasi Dominus acciperet cor animae et comprimeret illud cordi suo, ita ut in unam redigerentur morsam*. Die Einigung ist so eng *dulcissimoque amplexu et tota virtute sua divina sic animam illam sibi intraxit, ut unus cum eo spiritus effici videretur*. Bei allen M.erinnen des 13. und 14. Jhs. geht eine starke Sehnsucht auf mystische Einigung mit Christus aus, die sich zur Mitteilung der allegorischen Ausdrucksweise des Hohen Liedes bedient, die also die *unio mystica* gern in die Form mystischer Hochzeit zwischen der Seele und ihrem Bräutigam, Christus, kleidet. Schon das Trudberter Hohe Lied 'atmete im Gegensatz zu Willirams Paraphrase, bei deren Entstehung, „die Zeit der M. noch nicht gekommen war" (Ehrismann), den Geist der bräutlichen M. in vollen Zügen. Sulamith ist nicht mehr die personifizierte Kirche, sondern die Seele der Nonne, die, in ihren obersten Kräften ein Spiegelbild der Trinität darstellend, zur bräutlichen Liebeeinigung mit Gott leidenschaftlich begehrt und gelangt. Obzwar das epische 'Hohe Lied' des Magdeburger Patriziers Bruno v. Schonebeck (1276) zur Zeit, da die M. sich in Helfta voll entfaltete, in seiner langweiligen allegorischen Auslegung der '*Cantica Cantorum*' kaum als ein Zeugnis wahrer M. angesehen werden kann, so ist doch die echte, gefühlstiefe M. des Trudberter Liedes bei einer Zeitgenossin Bruns und Mitbürgerin seiner Vaterstadt zu neuem, glühendem Leben erwacht, bei Mechthild v. Magdeburg (um 1210—1283?), die unstrittig als die größte unter den deutschen M.erinnen des MA.s angesehen werden muß. Mechthilds Offenbarungsbuch 'Das

'fließende Licht der Gottheit' ist das erste Buch der deutschen M., das sich der deutschen Sprache bedient, wenn zwar das niederdeutsche Original verloren und im wesentlichen nur in einer oberdeutschen Übertragung aus der Feder Heinrichs von Nördlingen (um 1344) und in einer lateinischen Übersetzung (von unbekannter Hand kurz nach dem Tode der M.erin angefertigt) überliefert ist. Mit dem 'Fließenden Licht' beginnt recht eigentlich die deutsche M. und zwar gleich mit einem ihrer besten und bedeutungsvollsten Werke. Daß dieses Offenbarungsbuch deutsch geschrieben wurde, liegt einmal daran, daß Mechthild des Lateinischen nicht mächtig war; zum andern aber redet die M. deshalb vorzugsweise in der Volkssprache, weil deren Wörter und Wendungen nicht wie diejenigen des gelehrten Lateinischen in einer Starre fester Begriffsinhalte leblos geworden sind, sondern im *πάντα ἔσθ* des beständigen Flusses ihres Sprachlebens mit seinen beständigen Begriffsverengungen und -erweiterungen für die flüchtige Einmaligkeit mystisch-symbolischer Inbezugsetzung des Irdischen zum Transzendentalen vorzüglich taugt. Der Begriff, die scharfe Umgrenzung einer Seinsbesonderung, ist der Feind aller M.; nicht das vereinzelte Sein, sondern das All-Eine, das alles Sein durchdringt und keine starren Grenzen kennt, ist es, was der M.er zu erfassen sucht, und das kann er leichter durch die Symbole der von schwellendem Leben durchpulsten deutschen als durch die in Totenstarre der gebundenen lateinischen Sprache.

Das 'Fließende Licht' enthält in bunter Vielgestaltigkeit neben visionären Offenbarungen über verstorbene Zeitgenossen, über Hölle, Fegfeuer und Paradies, neben Prophezeiungen über die letzten Dinge, über Dominikus und seinen von Mechthild nochgeschätzten Predigerorden, neben ernsten und strengen Strafreden über die Wirren und Verfallserscheinungen ihrer weltlichen und geistlichen Mitwelt, als ein das Ganze durchziehendes Band den teilweise zu rhythmisch gebundener, reim- und assonanzgeschmückter Diktion grei-

fenden Hochgesang auf die *unio mystica*, auf die mystische Hochzeit der bräutlichen Seele mit Christus, ihrem Bräutigam. Mechthild taucht die geniale Bildkraft ihres sprachlichen Ausdrucks für das, was sie schauend erfährt, und was so groß ist, *daz ich stum wurde vurbas me ze sprechende, das ich bekenne*, so tief in die allegorische Metaphorik der geistigen Erotik des Hohen Liedes und bedient sich so kühn der Terminologie und Formen des höfisch-weltlichen Minnesangs, daß bei Verkennung der historischen Bedingtheit dieser Allegorik leicht der Eindruck einer krankhaft schwärmerischen Erotik entsteht, die hier aus dem sinnlichen Bereich hinausgehoben ist, um im geistigen um so hemmungsloser sich äußern zu können: *Je sin lust me wahset, ie ir brutlouft großer wirt, ie das minnebet enger wirt, ie die umbehalsunge nader gat. Je das muntkussen susser smecket, ie si sich minneclicher an sehent. ... Je si heißer blibet, ie si e entfunkt*. Es ist die starke Liebesehnsucht zu Christus, die solch schwärmerische Töne anschlägt, und die diese M. zur Gefühls-M. stempelt, wenngleich das 'Fließende Licht' neben der Epik prophetischer M. und dem Lyriismus bräutlicher M. didaktische Partien enthält, in denen bereits ein bescheidenster Ansatz zu spekulativer M. zu finden ist. Jedoch in den spekulativ-lehrhaften Ausführungen ist der Pulsschlag von Mechthilds großer Seele am schwächsten zu verspüren, ist der Ton ihrer Sprache am kühnsten. In ihrer glühend affektischen bräutlichen M. hat Mechthild ihr Bestes gegeben, das leidenschaftliche Erlebnis der *unio mystica* ist das belebende Zentrum ihres Offenbarungsbuches. Mechthild besaß wohl eine spekulative Anlage, die sie zu einer hervorragenden Schülerin Eckeharts begabt hätte, und sie war geistig ernst und bedeutend genug, im Visionären maßvoll und ohne exzentrische Wundersucht zu sein. Wenn es gilt, im 13. und 14. Jh. eine Frau aufzuweisen, die mit der Magdeburgerin an Höhe des Geistes und Größe der Persönlichkeit verglichen werden kann, so ist sie nicht auf deutschem Boden zu suchen, sie

findet sich in der niederländischen M.erin H a d e w y c h (gest. um 1260).

Einander ebenbürtig sind die beiden M.erinnen in ihrer dichterischen Kraft und in der Kunst ihres sprachlichen Ausdrucks, der bei Zuster Hadewych ebenso wie bei Mechthild einen starken Einschlag des höfischen Minnesangs zeigt, zumal in ihren geistlichen Minnagedichten. Jedoch die Niederländerin ist gedanklicher als die Magdeburger Begine. Die symbolischen Bilder ihrer 14 Visionen sind apokalyptische Gesichte von stärkster Bildkraft, die oft zu kosmischer Großartigkeit ansteigt. Sie sind erhabener und eindrucksvoller als diejenigen Mechthilds, aber dafür auch weniger spontan, weniger klar gesehen und in sich geschlossen; nicht sind die Gesichte das Primäre, aus dem der Gedanke erst erwächst wie bei der Magdeburgerin, vielmehr gibt der Gedanke durchaus das Bild erst ein und bestimmt es in seinen Einzelheiten, die dadurch wohl eine symbolisch-gedankliche, nicht aber eine bildhaft-überzeugende Kontinuität erhalten. Zwar ist Hadewychs M. wie die Mechthildens Minne-M., aber ihre Minne ist nicht der glühende Affekt Mechthildens, deren nackte Seele sich eine vollreife Braut fühlt und nach ihrem Bräutigam begehrt, um von ihm im Minnebett umfungen zu werden und in verzehrender Glut zu entflammen, sie ist vielmehr eine durchaus geistige und vergeistigte Minne. Gerade die einzige erotisch getönte Darstellung einer *unio mystica* in der 7. Vision läßt erkennen, wie groß der Abstand der Magdeburger sinnhaften Begine von der rein intellektuellen Niederländerin ist. Man mag mit mehr Recht behaupten, daß die Entwicklung der mystischen Spekulation in Holland über Hadewych zu Ruysbroeck hinführt als in Deutschland über Mechthild von Magdeburg zu Eckehart. Spekulativ mag man die Visionen Hadewychs nennen insofern, als sie aus einer Phantasie stammen, die durch den Verstand, nicht wie bei Mechthild vom Gefühl, ihre Antriebe erhält. Nicht aber kann man bei Hadewych, ebensowenig wie bei Mechthild, von spekulativer M.

reden. So etwas wie ein spekulatives System sucht man bei beiden M.erinnen vergebens. Das Zentrum ihrer M., ihr treibender Faktor, ist nicht der unendliche Erkenntnisdrang Eckeharts, sondern die Minne Bernhards zum himmlischen Bräutigam.

F. Vernet *Ste. Hildegarde*, Dict. de théologie cathol. de Vacant et Mangenot, fasc. XLIX (1920), col. 2468 ff. (mit umfassender Literaturübersicht). P. Pourrat *La Mystique Cistercienne en Allemagne. Ministère prophétique de Ste Hildegarde, Ste Elisabeth de Schoenau, Ste Gertrude la Grande, Ste Mechthilde d'Hackeborn, Ste Mechthilde de Magdebourg: La Spiritualité Chrétienne*, t. II, *Le Moyen-Age*³, chap. 3, p. 119 ff. 1921. Bühler *Hildegard v. B.* („Der Dom“) 1923. *Der hl. Hildegard v. B.* *Wisse die Wege (Scivias)* nach d. Urtext d. Wiesbadener kl. Hildegardiskodex übertr. u. bearb. v. D. Maura Böckeler O.S.B. 1928. J. May *Die hl. Hildegard v. B.*² 1929. M. Grabmann *Die deutsche Frauenmystik des M.A.s. Ein Überblick: M.A.s Geistesleben* 1927, S. 469 ff. J. Schuck *Deutsche Frauenmystik d. M.A.s* 1926. H. Wilms *Das Beten der Mystikerinnen*² 1923. A. Wilmarth *Helfta*, Bulletin de S. Martin et de S. Benoît 1927, S. 289 ff., 325 ff., 347 ff. D. G. Dolan *Ste Gertrude. Sa vie intérieure* 1921. W. Müller-Reif *Zur Psychologie d. mystischen Persönlichkeit. Mit bes. Berücksichtigung Gertr. d. Großen* 1925. *Revelationes Gertrudianae ac Mechthildianae, I: Sanctae Gertrudis Magnae Virginis Ordinis sancti Benedicti Legatus divinae pietatis . . . nunc primum integre editum Solesmensem O.S.B. cura 1875 II. Sanctae Mechthildis Virginis Ordinis sancti Benedicti Liber specialis gratiae. Accedit Sororis Mechthildis ejusdem Ordinis Lux divinitatis. Opus ad codicum fidem nunc primum integre editum Solesmensem O.S.B. monachorum cura et opera 1877; II. übersetzt von J. Müller 2 Bde., 1881. Brun v. Schonebeck hrsg. v. A. Fischer (StLV. CXCVIII) 1893. A. Fischer *Das Hohe Lied des Brun v. Schonebeck* (Germ. Abh. VI) 1886. *Offenbarungen d. Schwester Mechthild von Magdeburg oder das fließende Licht der Gottheit*, hrsg. von P. Gall-Morel 1869. Mechthild v. M. *Das fl. Licht d. Gottheit* nach einer neu gefundenen Hs. hrsg. u. übers. von W. Schleußner 1929. Jeanne Ancelet-Hustache *Mechthilde de M. Etude de psychologie religieuse* 1926. Grete Lüers *Die Sprache d. deutschen Mystik im Werke der Mechthild v. M.* 1926. Ph. Strauch *Mechthild v. M.*, ADB. 21 (1885). S. M. Deutsch *Mechthild v. Magdeburg*, RE.³ 12 (1903). Hade-*

wych *Visioenen, opnieuw uitgegeven door J. van Mierlo jr., S.J., I. Tekst en Commentar, II. Inleiding* 1924; von dems.: *Hadewych Strophische Gedichte* 1910. Ders. *Mengeldichten* 1912. *Die Werke der Hadewych*. Aus d. Altflämischen übersetzt u. m. ausf. Erläuterungen vers. v. *Platzmann* 1923. *J. van Mierlo Hadewych en Eckart, Dietsche Warande* in Belfort 1923, S. 1138. Ph. Strauch *Schwester Hadewych*, Die Literatur Jg. 32/33 (1929), Sp. 173 ff.

§ 4. 14. Jh. Die Stärke der Nonnen-M. lag nicht in der Theorie, sondern in der Praxis, in der gefühltestiefen Erfahrung der *unio mystica* mit dem Gottmenschen, und so ist trotz der *fratres docti*, trotz Eckehart, Tauler, Seuse und dem Stab ihrer Schüler die M. der Frauenklöster, die im ausgehenden 13. und im 14. Jh. besonders im westlichen Süddeutschland, in Adelhausen, Unterlinden, Thöß, Katharinenthal, Engelthal bei Nürnberg in Blüte steht, wesentlich „mystisches Leben“, das sich zumeist im Seltsam-Visionären erschöpft. Alle diese Vitensammlungen einer *Elsbeth Stägel* (Thöß), einer *Katharina v. Gebweiler* (Unterlinden bei Colmar), *Anna v. Munzingen* (Adelhausen) u. a. mit ihren Berichten von wunderbarer Gabe der Tränen, vom Schweben über die Erde, von stigmatischem Mitfühlen der Wunden Christi, vom Durchsichtigwerden des Körpers usw. haben wieder mit M. an sich nichts zu tun und sind wohl teilweise angeregt durch jene „Merviten“ der *Thomas v. Chantimpré*, *Jakob v. Vitry*, *Petrus v. Dacien*, durch die Wundergeschichten der *‘Legenda aurea’* und des *Cäsarius v. Heisterbach*. Infolgedessen herrscht in allen diesen Berichten eine gewisse Gleichförmigkeit, um nicht zu sagen Schablone, nach der die Ekstase mehr traumhaft, mit krankhaften Zuständen verbunden verläuft, als daß sie zu mystischer Schau und Einigung führt. Höchst selten, in *Elsbeth Stagels* Bericht fast nur bei *Jützi Schultshasin* und *Mechthild v. Stans*, wird von echter mystischer Schau berichtet. Aber auch bei diesen vereinzelt Ausnahmen kann doch nur von einem schwachen Durchscheinen Eckehartischer Speku-

lation die Rede sein, als spärlicher Frucht der *vil güter nützlicher ler*, die man aus den mystischen Predigten *dess heiligen hohen meisters bruder Eckardus . . und auch von etlichen andren* mer gewann. Selbst die „M.“ der bedeutendsten unter diesen M. erinnen, einer *Margareta Ebner*, *Christina Ebner*, *Adelheid Langmann*, *Elsbeth Stägel* u. a. bewegt sich im wesentlichen im engen Zirkel der angegebenen Wundergesichte, die etwa bei *Margareta Ebner* fast mit Regelmäßigkeit in die Fastenzeit fallen und das Mitleiden der Passion zu einem so starken Grad ansteigen lassen, daß es sich nur in konvulsivischem Schreien lösen kann. Gewiß dürfen die Berichte, nach denen die Ekstase mitunter in den Konventen epidemisch auftrat, im einzelnen nicht als vollgültige Zeugnisse für das mystische Leben in den damaligen Frauenklöstern angesehen werden; aber im ganzen spiegeln sie doch die „mystische“ Erregtheit, die diese Frauen erfaßt und ihr feinnerviges Seelenleben in Ekstase gebracht hat. Denn über jene äußeren und äußerlichen mystischen Begleiterscheinungen hinaus lassen die Viten, wenn auch in mehr oder weniger starkem Grade, doch noch den Geist der Bernhardisch-affektischen M. verspüren, der diese Frauen beseelt. Daß dieser Bernhardische Geist hier geringere Früchte trägt als bei der Magdeburger Begine, liegt daran, daß er nicht in der starken und großen Seele *Mechthildens*, sondern in zum Teil kindlich-naiven Gemütern fromm-einfältiger Nonnen wirksam ist.

Die Bedeutung dieser M. erinnen liegt indessen auf einem anderen Gebiet: sie liegt darin, daß die Nonnen die mystischen Predigten der *fratres docti* mit mehr oder weniger großem Verständnis aufnahmen und sie in Sammelhandschriften, die immer und immer wieder kopiert wurden, niederschrieben und so der Nachwelt überlieferten. Bei einigen wenigen kommt dazu, daß sie als geistig bedeutsame und anziehende Persönlichkeiten in engere Beziehung zu den führenden M. ern ihrer Zeit traten. Doch auch

diese wenigen bleiben wie die große Masse der Vertreterinnen dieser Nonnen-M. rein rezeptiv, keine spekuliert in Eckehartischer Weise zur M. hin, wie Bernhart es nennt. Ihre Stärke liegt im Gefühl, eine Stärke, die leicht zur Schwäche phantastischer und exzentrischer Gefühlsschwärmerei wird, die mit wahrer M. nicht viel zu tun hat. Der Minorit Lamprecht v. Regensburg hat bereits um die Mitte des 13. Jhs. diese *kunst, daz sich ein alt wip baz verstet dan witzige man, die in Brabant und in Baierlanden undern wiben uf gestanden ist*, mit Kopfschütteln betrachtet und von diesen M.erinnen gesagt:

*swenne in ein gnaedelin
tuot ein kleine fröude schin,
so tuont sie reht alsam sie toben,
daz selb ich an in niht wil loben.
swer nie warmes enbeiz,
den dunket dicke lāwēz heiz
und waent, kumt ez im in den munt,
er sē gar von fiur enzunt.*

Die Gabe, die echte volle mystische Schau spekulativ zu ergünden, blieb den Theologen vorbehalten, wie Lamprecht betonte:

*sich versinnet ouch ein man,
der mit den dingen umbe gēt,
baz danne ein wip dāran.*

Lamprecht selbst war, wiewohl seine 'Tochter Syon' den Weg zur Einigung der Seele mit Gott aufzuweisen sich bemüht, kein M.er von Geblüt, ebensowenig wie der große Prediger des 13. Jhs., Berthold v. Regensburg. Dagegen läßt die alemannische 'Tochter Syon' eines unbekannten Dichters in ihrer gedrungenen Kürze deutlich den echten Geist der Bernhardischen und Viktorinischen M. verspüren. Über die Erkenntnisstufen des Meditierens, Spekulierens, Kontemplierens hinaus führt die Minne die Tochter Syon zur *jubilatio* der *unio mystica*. Das Wissen eines Aristoteles, Plato, Sokrates, Salomon, Philo, David führt nicht zur Ruhe der mystischen Einigung, sondern, wie Bernhard lehrt, einzig die glaubensstarke Nachfolge des Leidens Christi. Gleichviel hat die mittelalterliche M. ebensowenig wie die Scholastik das Wissen gering geschätzt, wenn

sie spekulativ den Weg zur *unio mystica* und das in der mystischen Erfahrung Geschaute ergünden wollte.

E. Krebs *Die Mystik in Adelhausen. Eine vergl. Studie über d. „Chronik“ der Anna v. Munzingen und die thaumatograph. Lit. d. 13. u. 14. Jhs. als Beitr. z. Gesch. d. Mystik im Predigerorden*, Festschr. f. Finke 1904, S. 41 ff. Schiller *Das mystische Leben d. Ordensschwester zu Thöß*, Diss. Zürich 1903. *Das Leben der Schwestern zu Thöß*, beschrieben von Elsbet Stägel, hrsg. v. F. Vetter (Dt. T. d. M.A.s VI) 1906. *Der Nonne v. Engelthal Büchlein 'Von der genaden überlast'*, hrsg. v. K. Schröder (StLV. CVIII) 1871. Ph. Strauch *Margaretha Ebner u. Heinv. v. Nördlingen, ein Beitrag z. Gesch. d. dt. Mystik* 1882. G. W. K. Lochner *Leben u. Gesichte der Christina Ebnerin, Klosterfrau zu Engelthal* 1872. *Die Offenbarungen der Adelheid Langmann, Klosterfrau zu Engelthal*, hrsg. von Strauch (QuF. 26) 1878. F. Vetter *Ein Mystikerpaar d. 14. Jhs., Schwester Elsbeth Stägel in Thöß u. Vater Amandus (Suso)* 1882. Lamprecht v. Regensburg *Sanct Francisken Leben u. Tochter Syon*, hrsg. von K. Weinhold 1880. *Die Tochter Syon oder die minnende Seele*, hrsg. von Graff, Diutiska III (1829), S. 3—21.

IV. Spekulative M. A. Quellen der deutschen spekulativen M. in der hellenistischen, patristischen und scholastischen Philosophie. § 5. Die mittelalterliche M. schöpft ihr Wissen aus den gleichen Quellen wie die Scholastik, nur muß sie naturgemäß die Akzente anders legen als diese. Denn ihre Spekulation muß, wie eingangs gesagt, zur Begründung der *unio mystica* auf Immanenz abzielen, und so nimmt es nicht Wunder, daß das neuplatonische Element, das in der Scholastik durch den Aristotelismus bezähmt ist, in der spekulativen M. vorherrscht, daß die gesamte mittelalterliche, die deutsche, lateinische, jüdische, arabische, kirchliche und häretische im wesentlichen ihr spekulatives Gedankengut schöpft aus: Plotin, Augustin, Dionysius Areopagita und Skottus Eriugena.

Was die Philosophie der genannten Denker besonders als Grundlage für eine mystische Spekulation eignete, war die in ihr gebotene Möglichkeit der Begründung einer mehr oder weniger lückenlosen Kon-

tinuität zwischen Göttlichem und Menschlichem durch die neuplatonische Nus-Logoslehre in Verbindung mit der Lehre von der wesenhaften Gleichförmigkeit des göttlichen und des menschlichen Intellekts, die dadurch begründet war, daß man das Erkennen der menschlichen Seele entweder als auf direktem Ausfluß aus dem Logos beruhend oder wenigstens als durch eine gewisse prästabilisierte Harmonie dem göttlichen Erkennen im Logos gleichgerichtet ansah. Die fragliche Kontinuität konnte als eine lückenlos pantheistische erscheinen, indem durch eine monistische Seinsspekulation die kategorialen Seinsbesonderungen vom All-Einen des neuplatonischen *ἐν* bis zu den Individualdingen der materiellen Welt als evolutionistische Emanationen des Urseins gefaßt wurden. Ziel und Zweck dieses Ausflusses war der Rückfluß des Besonderen in die Ruhe des Einen, vermittelt durch die wertvollste der irdischen Besonderungen, die erkennende menschliche Seele.

Nach Plotin (203—269 n. Chr.) geht aus dem *ἐν*, das ein jeglicher Bestimmung sich entziehendes, über dem Erkennen liegendes Überseiendes ist, der im Erkennen bereits subjekt-objektgespaltene *νοῦς* hervor, der als Abbild des *ἐν* der Inbegriff der Ideen, der *κόσμος νοητικός* ist. Der *νοῦς* seinerseits strahlt die menschliche Seele aus, deren oberer immaterieller Teil in den *λόγοι* des menschlichen Erkennens, die den Ideen des *νοῦς* entsprechen, in die übersinnliche Welt ragt, während ihr niederer Teil als *ψῦς* in die sinnliche Erscheinungswelt, das *μή ὄν* der Materie, hinabreicht. Die Materie selbst aber ist die letzte Ausstrahlung des All-Lichts durch die Seele, wobei dieses Licht in seinen Gegensatz, die Finsternis, das *ὄν* in das *μή ὄν* übergeht. Die sittliche Aufgabe des Menschen ist es, seine Seele aus dem sinnlichen Bereich des Nicht-Seins völlig in den des übersinnlichen Seins herauszuheben, *θεῶ ὁμοιωθῆναι*, Gott zu verähnlichen, ein Ziel, das seine letzte Erfüllung in der ekstatischen Schau des *ἐν* im Zentrum der Seele erreicht.

Bei den obengenannten christlichen Neuplatonikern ist das *ἐν* Plotins zur Gottheit, zur *essentia* *δεῖν* und der *νοῦς* zum Logos des Johannesevangeliums, das Verhältnis des *ἐν* zum *νοῦς* als Relationen der Hypostasen des göttlichen Ternars umgedeutet. Die apophatische = verneinende Theologie des Dionysius Areopagita (um 500) sucht das transzendente göttliche Wesen, die Monas, die überwiegend übererhabene Gottheit, adäquater durch verneinende als durch die bejahenden Aussagen der kataphatischen Theologie zu bestimmen. Ausfluß dieser Monas ist die Trias des Vaters, Sohnes und Geistes, wobei Monas und Trias wesenseins bleiben. Der Sohn, der Logos, ist als Erkenntnisbild des Vaters Inbegriff der göttlichen Ideen. Diese ihrerseits sind Wesensspender der Dinge (*ὁυσιςτοις λόγοις*), deren Sein durch die Stufen der triadischen Engelshierarchie hindurch vermittelt wird. Das Böse ist ein Nichtseiendes. Vergeblich bemüht D. sich, mit diesem Emanatismus den christlichen Schöpfungsbegriff zu vereinbaren. Der Rückfluß alles Seins in die Gottheit geschieht durch das menschliche Erkennen, das in dreifacher Bewegung verlaufen kann: in der geraden = begrifflich abstrahierend aus den sinnlichen Wahrnehmungen, in der spiralförmigen = dialektisch diskursiv entwickelnd und schließlich in der kreisförmigen = mystisch schauend in der mystischen Unwissenheit der *unio mystica*, der *θεωσις* im Logos. Der irdische Christus mit seinem Heilswerk findet hier keinen rechten Raum.

Die apophatische Theologie des Dionysius und seine neuplatonische Spekulation baut Johannes Skottus Eriugena (9. Jh.) weiter aus. Die Entfaltung (*analysis*) des über jede Prädikation erhabenen dreieinigen göttlichen Wesens in die Ideenwelt der *primordiales causae*, deren Einheit der Logos ist, die durch den Hl. Geist bewirkte Weiterentfaltung dieser Ideen in die Welt der kreatürlichen Dinge (die Theophanie), deren Materialität bloßer Schein, deren Substanz vielmehr Gott ist, und endlich

die Rückkehr (*reservia*) in die Einheit, die bewirkt wird durch den Logos in der Menschenseele durch die Vergottung — diese vier Phasen bezeichnet Skottus als vier verschiedene Formen der Natur, wobei ihm Natur als der oberste Begriff, als Grundbegriff gilt. Das Böse ist auch für Skottus ein Nichts, eine Privation des Seins. Skottus lehrte also einen Monismus der Substanz, den er vergeblich mit der kirchlichen Trinitäts-, Schöpfungs- und Heilslehre übereinzubringen suchte, und auf den sich im 12. und 13. Jh. Amalrich v. Bena, Joachim v. Fiore, David v. Dinante, Ortlieb v. Straßburg und die Sekte der Brüder vom freien Geiste zur Begründung ihrer pantheistisch-libertinistischen Spekulationen berufen konnten.

Der Monismus des Skottus Eriugena und jeglicher Ansatz zum Pantheismus war bei Augustinus (gest. 430), dessen Philosophie indessen kein abgerundetes System darstellt, vermieden. Gott, die *summa essentia*, bei der Substanz und Relation eins sind, bei dem die Substanz sich gleichzeitig im Vater, Sohn und Geiste hypostasiert, und von dem wir mehr erkennen, was er nicht ist, als was er ist, trägt in sich, und zwar im Sohn, die Ideen, die *rationes rerum stabiles atque incommutabiles*. Er erschafft in freiwilligem Entschluß durch stufenweise Seinsverleihung die kreatürliche Welt, in der sich die Urmaterie durch die Gattungen und Spezies zu den Individualdingen entfaltet. In diesen letzteren fallen Substanz und Akzidenz auseinander. Das Böse ist auch für Augustin ein Nichtseiendes. Die Seele trägt in ihren obersten Kräften *memoria, intellectus, voluntas* ein Abbild der Trinität. Ihr Denken, ihre Ideen, gründen in den Ideen Gottes, so daß die Glaubensinhalte des *credere ipsi veritati* mit dem *intelligere* der reinen Seele identisch sein müssen. Die völlige Erkenntnis Gottes jedoch ist nach A. erst im Jenseits möglich. Durch gnadenhaftes Einstürmen des göttlichen Lichtes in den menschlichen Intellekt und Willen zugleich kann bereits die irdische Seele

zur *unio mystica* gelangen, bei der jedoch das Sein der Seele nicht ontologisch völlig im göttlichen Sein verrinnt. Der Sohn als Inbegriff der göttlichen Ideen, der Logos, ist Mittler zwischen Mensch und Gott. In späteren Jahren gewann neben diesem Logos der historische Christus für A. mehr und mehr an Bedeutung; aus der philosophischen Johanneisch-logozentrischen M. entstand eine mehr ethisch gerichtete, Paulinisch-christozentrische M. Beide M.arten haben im MA. nebeneinander fortbestanden.

§ 6. Die mittelalterliche spekulative M. hat im wesentlichen ihr Gedankengut aus den genannten Quellen geschöpft. Indessen hat namentlich die Psychologie unter dem Einfluß des aufkommenden scholastischen Aristotelismus, teilweise vermittelt durch die arabische und jüdische Philosophie, noch eine gewisse Ausgestaltung und Fortentwicklung erfahren, die für die mystische Immanenzspekulation förderlich war. Im menschlichen Intellekt unterschied man mit Aristoteles zwei Denkvermögen: den rein rezeptiven *intellectus possibilis*, der als Inhalte lediglich die Sinneseindrücke aufnimmt, und den *intellectus agens*, der als aktive Kraft das Allgemeine, die Idee, in dem durch die sinnliche Wahrnehmung gegebenen Material herausstellt. Vorzüglich die Araber Alfarabi (gest. 950), Avicenna (gest. 980), Averroes (1126—1198) und die Juden Avicbron (1020 bis 1070) und Maimonides (1135 bis 1204) haben die *Intellectus-agens*-Lehre vertreten und sie zu einem Monopsychismus ausgebildet, indem sie den *intellectus agens* zu einer überindividuellen Kraft, einer Universalintelligenz der Menschheit steigerten. Durch mystisch-göttliche Überformung dieses *intellectus agens* ließ die M. die Seele zur *unio mystica* gelangen. Den eigentlichen mystischen Einigungsakt jedoch verlegte die rein spekulative M. meist mit Plotin in das Zentrum der Seele — τὸ ψυχῆς ὄνον κέντρον, in das die Seelenkräfte einigende und umfassende Sein, die Substanz der Seele, das sie seit Richard v. St. Viktor *abditum mentis, intimum et summum mentis, intimum*

mentis sinum, apicem mentis, aciem mentis, sancta sanctorum, scintillam animae, deutsch: *Gemüt, Seelengrund, Funken der Seele, Fünklein, Gansterlein, Hütte des Geistes, Dolde der Istigkeit, Hafen der Seele, Wirbel der Seele, In-burgheit, Burg der Seele, Wo der Seele* oder auch *synteresis* nennt. Bei einer streng neuplatonisch-ontologischen Seins-spekulation lief die M. Gefahr, den Seelengrund, den Berührungspunkt göttlichen und menschlichen Seins, als ewig und wesenseins mit Gott anzusehen.

Diese Gefahr entstand für Bernhard v. Clairvaux (1091—1153) nicht, denn seine M. ist Augustinisch-christozentrisch, adialektisch. Wie wir sahen, hat sie insbesondere die affektische Nonnen-M. befruchtet. Nach ihr führt die liebevolle Demut der Nachfolge des Gekreuzigten auf dem Höhepunkt der Kontemplation in der Ekstase zur *unio mystica* im Seelenzentrum, wobei der Mensch eine Verähnlichung mit Gott erfährt, die indessen nicht zur substantiellen Einigung führt, vielmehr eine Einigung des Willens in und durch die Liebe ist. In Franz v. Assisi hat diese M. einen glühend genialen Praktiker gefunden, dessen Nachfolge Christi sich mit Inbrunst im Sinne des Armuts-ideals spezialisierte.

Gegenüber dieser ausgesprochen voluntaristisch-ethischen M. hat die Viktorinische M. wirklich spekulativen Charakter. Hugo v. St. Viktor (1096—1141) unterscheidet drei verschiedene Erkenntnisweisen des menschlichen Intellekts: die *cogitatio* als flüchtige Erkenntnis der Dinge nach ihrem sinnlichen Eindruck, die *meditatio*, die die Inhalte der *cogitatio* zu durchdringen und zu sichten sucht durch diskursives Denken, und die *contemplatio* als umfassende Erkenntnis des Wesens der Dinge, die sich in ihrer höchsten Betätigung zur Schau Gottes erhebt. Die drei Erkenntnisweisen teilt Richard v. St. Viktor (gest. 1173) den drei verschiedenen Seelenvermögen der *imaginatio*, *ratio* und *intelligentia* zu, und er läßt den menschlichen Geist von einer Erkennt-

nisweise zur andern fortschreitend eine über die *dilatio*, *sublevatio* zur *alienatio* ansteigende Entäußerung und Hinausführung über seine Grenzen und ein Verlieren des Eigenbewußtseins in der Schau erfahren. In seinem mystischen Hauptwerk, dem '*Itinerarium mentis ad Deum*' entwickelt Bonaventura (1221 bis 1274) den Viktorinisch-mystischen Aufstieg der Erkenntnis durch die *cogitatio*, *meditatio* und *contemplatio*. *Synteresis*, der *apex mentis*, der Gipfel des Affekts, führt in der Ekstase zur *unio mystica*, in der der Geist *quadam ignorantia docta supra seipsum rapitur in caliginem et excessum* zur Liebeseinigung. Nachdem der Aristotelismus mehr und mehr das Denken der Scholastik durchtränkt hatte, bewies B.s Spekulation zur Zeit der Hochscholastik durch ihren engen Anschluß an Augustinus, Pseudo-Dionysius und die Viktoriner, daß ein Vollmystiker in der Statik des reinen Aristotelismus mit seinen scharfen Besonderungen des kategorialen Seins und der Empirie seiner Erkenntnislehre seinen mystischen Geist nicht zur vollen Entfaltung bringen konnte. Und so sind denn auch die beiden hervorragenden Vertreter der Hochscholastik, Albertus Magnus und Thomas v. Aquino, von denen zumal der letztere, der Fürst der Scholastik, den Aristotelismus zur christlichen Philosophie um- und durchgebildet hat, nicht als M.er anzusprechen.

Gleichviel weist das uneinheitliche, widerspruchsvolle Denken des Albertus Magnus (1193—1280), das neben dem Aristotelismus und ohne organische Bindung mit diesem einen starken arabisch-neuplatonischen Einschlag enthält, sozusagen mystische Keime auf, Triebe, die von Vollmystikern zur Entfaltung gebracht werden konnten und gebracht worden sind. So seine an Bonaventura erinnernde Lichtmetaphysik, wonach durch die Universalien *ante rem*, *in re* und *post rem* alles Sein in abgestufter Weise teilhat am göttlichen Licht. Eine schwache Berührung dieses göttlichen Lichtes erfährt die Seele im *intellectus agens*, den A. M. allerdings im Kampf gegen den

Monopsychismus der Araber als Teil, als Potenz der Seele, und nicht im Sinne des Ontologismus als direkten Ausfluß aus dem göttlichen Intellekt ansieht. Auch der Begriff der *Synteresis* kehrt bei A. M. in einer Formulierung wieder, die ihn später mystisch fruchtbar werden ließ; sie ist nach ihm eine *scintilla conscienciae*, eine über den Seelenkräften liegende unverlierbare und inkorruptible Anlage und ein Impuls zu gesetzmäßigen Willens- und Denkaktionen, die in dieser Funktion leicht von den Mern mit dem Seelen Grunde identifiziert werden konnte.

Zwar verwertet auch Thomas v. Aquino (1225—1274) zum Aufbau seines peripatetischen Systemgebäudes eine Reihe Augustinisch-neuplatonischer Philosopheme, jedoch nicht, ohne sie so zu deuten, daß sie zu einer ontologisch-mystischen Immanenzspekulation nicht mehr taugen. Scharf zieht er in seiner Intellekt- und Seinslehre die Grenze zwischen Mensch und Welt einerseits und Gott andererseits und bringt so den Fluß des neuplatonischen Emanatismus in einer Statik individueller Seinsbesonderungen zum Halt. Gott ist *actus purus*, reine Form; *esse* und *essentia*, Sein und Sosein, Potenz und Akt, *Deitas* und die Trinität des *Deus* sind *a parte rei* eins und dasselbe. Die Ideen existieren nicht außerhalb Gottes als besonderer *mundus idealis*, sondern sind wesenseins mit Gott, sind seine eigenen Gedanken geschaut in seinem Spiegelbild, dem Sohn. Bei den irdischen Dingen jedoch fallen *esse* und *essentia* auseinander, zudem ist ihr *esse* ein geschaffenes *esse participatum*, zwar aus dem göttlichen *esse* stammend und ewig intendiert, aber durch einen freien Willensakt mit der Zeit geschaffen und zur irdischen Welt nach dem Vorbilde der Ideen gestaltet und in seinem Bestande von der erhaltenden Gegenwart des *summum esse* abhängig. Die menschliche Seele ist einheitliche Substanz und die Form des materiellen Leibes. Sie ist ihrem Wesen nach Intellekt und als solcher die Substanz der höheren und niederen Seelenkräfte, die jedoch von der Substanz real verschieden sind wie Akt

und Potenz. Die Seele besitzt keine angeborenen Ideen, vielmehr im individuell geschaffenen *intellectus agens* nur eine angeborene Kraft, die sie befähigt, in den durch den *intellectus possibilis* gewonnenen Phantasmata das allgemeine, die *universalia in re*, durch Abstraktion als *universalia post rem* zu erfassen. Jedoch ist zur wesenhaften Schau der göttlichen Ideen gnadenhafte Überformung des menschlichen Intellectes durch Gott selbst erforderlich. Die Ebenbildlichkeit des *ad imaginem Dei* muß zur höchsten *similitudo* gesteigert werden, und Thomas läßt die menschliche Seele zu solcher Schau, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erst im Jenseits gelangen.

Die M. des großen Scholastikers beschränkt sich demnach auf den allgemein-christlich-übernatürlichen Gnadenbegriff und das allgemein-religiöse Moment intimer Gottverbundenheit, gegründet auf die Augustinische Lehre von der Gottebenbildlichkeit der menschlichen Seele. Th.s philosophisches System selbst besitzt zwar dank seiner Durchsetzung mit Augustinisch-neuplatonischen Elementen Ansätze zu mystischer Immanenzspekulation; es hat jedoch gewissermaßen die Ausflüsse verstopft und so den direkten Übergang vom Menschlichen zum Göttlichen verhindert.

J. Bernhart *Die philos. Mystik d. M.s von ihren antiken Ursprüngen bis zur Renaissance* 1922. Überweg-Geyer a. a. O. In beiden Werken reichhaltige Literaturübersichten.

B. Die deutsche spekulative M. Meister Eckeharts und seiner Schule. § 7. Die deutsche spekulative M. des ausgehenden 13. und des 14. Jhs. philosophiert zwar scholastisch und schließt sich vielfach an Thomas an; jedoch zur spekulativen Begründung der Immanenz, die die Voraussetzung für eine Theorie der *unio mystica* bildet, konnte sie sich nicht auf Thomas berufen, mußte sie sich viel mehr mit Notwendigkeit mehr an den neuplatonischen Augustinismus halten, wie er über die Viktoriner in der Schule Alberts des Großen lebendig geblieben war und sich fortgebildet hatte, und zwar bei den

Schülern konsequenter und klarer als bei dem Meister selbst. blieb Hugo Ripelin v. Straßburg (1268—1296) im Zirkel Albertischer Gedanken, so entwickelte dagegen Ulricus Engelberti v. Straßburg (gest. 1277), indem er sich über seinen Lehrer hinaus durch den arabischen Neuplatonismus des *'Liber de causis'*, Augustinus und Pseudo-Dionysius beeinflussen ließ, eine emanatistische Seins- und Intellektlehre, nach der alle Individualformen aus der Urform des intellektuellen Lichts ausgeflossen sind und beständig in ihr gründen. Dietrich v. Freiberg (um 1250 bis um 1310) aber, wenn auch kein direkter Schüler Alberts, so doch mit seinem Denken vertraut, baut im Anschluß an die gleichen Quellen, aus denen Ulrich schöpfte, ein neuplatonisches Emanationssystem auf, das bereits alle Theoreme enthält, die für die spekulative deutsche M. konstitutiv werden. Ebenso wie Eckehart bemüht er sich vergebens, den Ausfluß alles Seins aus dem göttlichen Sein und seinen Rückfluß zum Urgrund mit dem Schöpfungsbegriff in Einklang zu bringen. Durch den *intellectus agens*, den D. mit dem *abditum mentis*, dem Seelengrund, gleichsetzt, und den er, mit angeborenen ewigen Ideen versehen, reinen Akt sein läßt, schließt er den menschlichen Intellekt direkt an den göttlichen an: die Schau Gottes, die *visio beatifica* und die *unio mystica*, wird bereits dem irdischen Menschen möglich durch die Einförmung des *intellectus agens* in den *intellectus possibilis*, durch die Aktivierung der im *intellectus possibilis* liegenden Potenz zur Erkenntnis der wesenhaften Wahrheit.

Dietrich scheint der erste frater doctus gewesen zu sein, der nun in deutschen Predigten, selbst mit dem mystischen *intuitus* begabt, einem mystisch gerichteten Zuhörerkreis die mystische Wahrheit in scholastisch-spekulativer Darstellungsform zu entwickeln suchte. Die ersten, von denen solche Predigten erhalten sind, sind Johannes und Gerhard v. Sterngassen, Nikolaus v. Straßburg und Meister

Eckehart. Bei den drei ersteren tritt allerdings das Augustinische Element zugunsten des Thomismus zurück. Nikolaus v. Straßburg, der nachmalige Inquisitor im Prozeß Meister Eckeharts, spekuliert nicht speziell über die *unio mystica*, betont vielmehr, daß Christus sich der irdischen Seele zur vollen Schau seines Wesens entziehe. Mystisch spekulativer ist Johannes v. Sterngassen in seinen wenigen erhaltenen deutschen Predigten. Jedoch wie er und Gerhard v. Sterngassen sich in ihren lateinischen Schriften als Thomisten erweisen, so zieht Johannes v. St. bei der Spekulation über die *unio mystica* scharf die Grenze zwischen Seele und Gott und verwahrt sich nachdrücklichst gegen eine pantheisierende Vermischung ihres Seins. Das Wesen der Seele ist deshalb einer völligen Einswerdung mit Gott nicht fähig, weil es durch die Schöpfung aus dem göttlichen Wesen herausgetreten ist, wo hingegen der Sohn zwar aus der Person des Vaters geboren, jedoch im Wesen der Gottheit beschlossen blieb. Gleichklingende Äußerungen finden sich zwar auch bei dem größten spekulativen M. der MA.s, den man als den eigentlichen Begründer der deutschen spekulativen M. bezeichnen muß, bei Eckehart, und man hat Johannes von Sterngassen auf Grund solcher Ähnlichkeiten gar als Schüler Eckeharts bezeichnet. Jedoch liegt der Grund für die Übereinstimmungen der beiden darin, daß auch Eckehart sich im einzelnen beim Aufbau seines Spekulationssystems weitgehendst an Thomas resp. die Scholastik anschließt. Der Geist aber, in dem Eckehart Thomas interpretiert, der Geist, der das scholastische Spekulationsgerüst bei ihm wie ein Fluidum durchpulst und ihm seinen mystischen Charakter gibt, ist der Geist Alberts, Ulrichs v. Straßburg, Dietrichs v. Freiberg, ist der Geist des Neuplatonismus, der Araber, Dionysius des Areopagiten und Augustins.

Überweg-Geyer a. a. O. § 35.
S. 416 ff.; § 45, S. 551 ff.

§ 8. Meister Eckehart von Hochheim (um 1260—1327) ist ech-

ter M.er, und er ist es in einem viel höheren Grade als seine genannten Gewährsmänner. Das Grundthema seiner deutschen Predigten ist die *unio mystica* als die Geburt des Sohnes, des Wortes in der Seele. Sie ist das Zentrum, ist zugleich Anlaß und Ziel seiner mystischen Spekulation. Das Erlebnis der mystischen Einigung geschieht bei ihm durch das und in dem Medium der Erkenntnis, es ist eine Einigung des erkennenden menschlichen Geistes mit dem erkannten Gott. Solche Erkenntnis wird dem Menschen nur in ekstatischer Schau zuteil, es ist kein begriffliches Erfassen mehr, sondern ein überrationales Denkschauen, durch das die Immanenz des Göttlichen in der Seele erfahren wird. Eckehart aber besitzt den unmäßigen Erkenntnisdrang und Erkenntnisenthusiasmus des gotisch-faustischen Menschen, der sich mit inbrünstigem Ernst unterfängt, die Intuition seiner mystischen Schau dialektisch denkend zu erfassen und mitzuteilen. Soll aber das menschliche Denken wirklich zu so hoher Aufgabe taugen, so muß es gottförmig sein, muß es in Gott, dem zu Erkennenden, selbst gründen. Und so unternimmt es Eckehart, indem er den Thomistischen, gemäßigten Realismus Augustinisch interpretiert und die Thomistisch-statische Seinslehre in den Ausdruck des neuplatonisch-dynamischen Emanatismus kleidet, eine Immanenz zu begründen, die ein denkendes Erfassen der *unio mystica* zuläßt. Wie alle Vertreter neuplatonischer Immanenzspekulation läuft auch er Gefahr, bei seiner Seins- und Intellektlehre im Pantheismus zu landen. Die Dialektik des Begriffsdenkens kann der überbegrifflichen Intuition des Mystikers nicht genügen und läßt logisch beim Scholastiker einen Pantheismus herauspringen, den der M.er nicht wahrhaben will und kann. Denn die mystische Konzeption liegt zwischen dem Ja und dem Nein in der Sphäre der *coincidentia oppositorum*. Eckehart aber ist besessen von dem Drang, denkend zu erfassen, was er intuitiv erschaut, und es zur adäquaten Aussage zu bringen. Ein solcher adäqua-

ter Ausdruck für die zwischen Ja und Nein liegende intuitive Konzeption ist Eckeharts irrlichterndes Schwanken in seinen Aussagen über das kreatürliche Sein und das menschliche Erkennen und in höherem Grade seine kühne emphatische Paradoxie, die den logischen Gegensatz zwischen Ja und Nein überspannt. Gleich am Eingang seiner Spekulation, da wo der M.er das Wesen des mystischen Beziehungsobjektes, das Wesen der Gottheit, zu bestimmen unternimmt, erscheinen Eckeharts Aussagen unfest. Gott ist reines Erkennen, er hat kein Sein, das vielmehr erst der Kreatur zukommt, so lehrt der M.er bei Gelegenheit seines ersten Pariser Aufenthaltes. Daß er die Seinslosigkeit Gottes hier durchaus ernst gemeint wissen will, und daß er allen Ernstes das Wesen Gottes als reines Erkennen definiert, verrät bereits den M.er, und zwar den Erkenntnis-M.er in ihm, der nur deshalb das Wesen Gottes als über allem Seienden erhabene reine Intelligenz zu bestimmen sucht, weil er die menschliche Intelligenz, die in jener gründet und nur durch die irdische Bindung an das kreatürliche Sein zeitlich und kreatürlich beschränkt ist, zur Fähigkeit mystischer Einigung mit jener zu adeln sich gedrängt fühlt. Und dies bleibt auch dann noch das Ziel seines spekulativen Bemühens, wenn er mit Thomas Gott als das reine Sein, als das *esse purissimum*, als das *lättere* Wesen definiert, das frei von aller bloßen Anlage, bloßer Potenzialität, vielmehr *actus purus*, reine Aktualität, ist. Eckehart nennt dieses göttliche Ursein im Deutschen den *Grund der Gottheit* oder auch *Gottheit* schlechthin im Gegensatz zu dem dreieinigen Gott. Da sich dieses Ursein schon gleich der adäquaten begrifflichen Bestimmung entzieht, da es zugleich alles und nichts von dem ist, was der Menschengeist über es auszusagen vermag, so kann es nicht verwundern, daß Eckehart, der sich bei der bloßen Feststellung der Unaussprechlichkeit des wahren Beziehungsobjektes seines mystischen Erkenntnistrebens nicht beruhigen kann, durch Verbindung der kata- und apophatischen

Prädikate des Areopagita und der *ὑπερ-* Aussagen des Eriugena im schärfsten Paradoxon seine mystische Intuition von dem Was des göttlichen Seins denkend zu erfassen sucht. Mit Thomas sieht Eckehart dann weiter die Hypostasen des göttlichen Ternars zwar als real existierend, aber als *a parte rei* nicht unterschieden von der Gottheit an, denn *esse* und *essentia*, Sein und Sosein fallen in Gott zusammen. Die Hypostasierung der Gottheit im dreieinigen Gott beruht auf einem ewigen Erkenntnisakt. Die ewige Tätigkeit nämlich des Urseins ist das Erkennen seines Selbst, das in dieser Reflexion über sich zurückgebogen ist. Dieses Denken, bei dem das Sein sich als Denkendes im Subjekt des Vaters, als Gedachtes im Objekt des Sohnes und als die Relation zwischen Denkendem und Gedachtem im Hl. Geist begreift, ist keine dem Ursein anhaftende Tätigkeit, sondern Sein und Denken sind identisch, Denken ist die Form des Seins. Im Sohn als seinem Spiegelbild, als dem Wort, in dem er sich Person sagt, erkennt der Vater die Inhalte seines eigenen Seins als seine eigenen Gedanken oder Ideen, der Sohn ist gleichzeitig der Inbegriff der Ideen, er ist identisch mit dem *mundus idealis*. Auch die Ideenwelt ist also ewig wesen seins und unerschaffen mit der Gottheit. Wenn aber nun Thomas ganz besonders die saubere begriffliche Scheidung der Seinsbesonderungen von *Deitas*, trinitarischem *Deus* und *mundus idealis secundum modum intelligendi* am Herzen liegt und er die adäquate Einsicht in das Wie ihrer Einheit *a parte rei* besonnen als über die Grenze menschlichen Fassungsvermögens hinausgehend anerkennt, sucht Eckehart durch die Spannung des Paradoxons das inkommensurable verbindende Element zwischen dem Neben- und dem Ineinander dieser Seinsbesonderungen zu fassen. Zudem wird ihm, dem gotischen Denker mit seinem dynamischen Weltgefühl, das statische Neben- und Ineinander zu einem unendlich bewegten Aus- und Nacheinander. Das Erkennen des Urseins wird für ihn zu einer energiegefüllten Tätigkeit, der Erkennt-

nisakt zu einem lebensvollen Prozeß, die einzelnen Setzungen des erkennenden Seins zu Ausflüssen, das Ganze zu einer dramatischen, dynamisch-bewegten Gottesrevolution.

In dieser Gottesrevolution muß Eckehart nun auch das menschliche Erkennen und ihren Träger, die menschliche Seele, gründen lassen, wenn die *unio mystica* durch Erkenntnis für den irdischen Menschen möglich sein soll. Und dabei kann er nicht mehr eines Sinnes mit Thomas bleiben. Denn Thomas sah zwar den Schöpfungsakt, die *collatio esse*, als ewig und das *esse* der Kreatur als aus dem *esse dei* stammend an, ließ aber den Schöpfungseffekt, die kreatürliche Welt, in und mit der Zeit entstehen und dadurch das *esse rerum* als geschaffenes *esse participatum* vom ewigen Sein abrücken; die *unio mystica* wurde für die irdische Seele unmöglich, weil der Faden, an dem sie im göttlichen Sein hing, abgerissen war. Eckehart wehrt sich dagegen, die kreatürliche Welt, insbesondere den Seelengrund, als ewig und ungeschaffen anzusehen, und streitet in seiner Rechtfertigungsschrift mit ehrlicher Entrüstung ab, je so etwas geäußert zu haben. Und doch drängt der M.er in ihm zu einer wie auch immer begründeten Immanenzspekulation. Er schwankt zwischen Ja und Nein, wendet seine Äußerungen hier ganz besonders ins Paradoxe und läßt dabei bezeichnenderweise sehr oft im unklaren, ob er bei seinen Aussagen über die Ewigkeit der Welt, über die Ungeschaffenheit des Seelengrundes und über die völlige Einswerdung des menschlichen und des göttlichen Seins in der *unio mystica* das ideale Sein der Ideenwelt oder das *esse rerum* meint. Für den M.er in ihm war die *unio mystica* ein apriorisch-gewisses Erlebnis des irdischen Menschen. Sie war ein Erkenntnis Erlebnis, das in einer riesigen Kurve verlief: wenn der Mensch gelassen ist, d. h. wenn er sich von der geschöpflichen Vereinzelung und irdischen Zweckhaftigkeit der Kreaturen, von ihrem Nichts, losgesagt und damit die eigentliche sittliche Tat vollbracht hat, erkennt er die Kreaturen in ihrem idealen Sein

und gleichzeitig das ideale Sein der eigenen Seele im Seelengrunde, der nun entblößt ist. Mit der Idealwelt aber erfaßt das Erkennen auch den Sohn als Inbegriff der Ideen: der Sohn, das Wort, wird in der Seele geboren. Durch den Sohn jedoch geht das Denken in die Tiefen der unendlichen Gottheit ein, versinkt in ihr in mystischer Einigung im ewigen Nun und bringt so das eigene und gleichzeitig alles kreatürliche Sein im Rückfluß zum Quell des Urseins zurück, um dann im Erkenntnisrhythmus dieses Urseins durch Vater, Sohn und Idealwelt im ewigen Zirkel geeint mitzuschwingen. Dieser Denkzirkel des gotischen M.ers setzt voraus, daß das ideale Sein der Kreaturen *realiter* in den irdischen Dingen steckt und zu erfassen ist, daß dem Seelengrunde die Idee der Seele irgendwie immanent ist, daß die irdische Seele aus ihrer Idee und damit aus dem göttlichen Wesen direkt ausgeflossen ist. Dieses Irgendwie der Immanenz aber, das dem mystischen *intuitus* erfahrbar ist, eindeutig als Ontologismus zu fassen, hat Eckehart, der kühl deduzierende Scholastiker in ihm, abgewiesen. Ebenso gewiß aber genügte ihm die Empirie des gemäßigten Realismus eines Thomas nicht. Er stand entschieden näher beim Emanatismus Plotins resp. der Irradiations- und Illustrationslehre Augustins, wonach die menschlichen Ideen des *intellectus agens* in Gott gründen, und hat sich die emanatistische Terminologie gänzlich zu eigen gemacht. Seine wahre Meinung aber, die eine in klaren Begriff nicht zu fassende Intuition war, lag zwischen oder vielmehr über dem ontologischen Emanatismus, wonach Gott das *esse formale* der Welt ist, und der Lehre des Thomas von der scharfen Trennung des geschöpflichen vom ewigen Sein. Das Schillern seiner Äußerungen in der Verbindung mit der kühnsten Paradoxie und dem leidenschaftlichen Anstürmen gegen die statische Begrenztheit des Begriffs, wie es sich im atemlosen Auftrieb der Variationen, Häufungen und emphatischen Hyperbeln seines Denk- und Sprachstils äußert, wären sinnlos, wenn Eckeharts

Meinung mit reinem Thomismus oder reinem emanatischem Pantheismus über-eingebracht werden könnte.

Daß E. tatsächlich echter M.er war, zeigt sich besonders deutlich in seiner Ethik, die völlig zur *unio mystica* hin und von ihr her orientiert ist. Stufenweise erhebt sich der Mensch durch die sittliche Tat der Abkehr von allem Kreatürlichen, zumal vom kreatürlichen Eigenwillen, der zugleich das Böse, die Sünde, das Nichts ist, bis zur völligen Gelassenheit, Abgeschiedenheit, Entwerdung, um durch die Geburt des Sohnes im Seelengrunde, dem Koinzidenzpunkte von Erkenntnis und Wille, den Eingang der Gottheit zu erleiden, in der Wille und Vernunft überformt werden. Der so gottgeeinte Mensch ist der Gerechte, dessen Gerechtheit zugleich den Impuls zum Wirken in sich trägt, und zwar den Impuls zu einem freien, nicht zweckgebundenen Gerechthandeln. Dieser Gerechte lobt Gott durch jedes seiner Werke, im Stalle so gut wie in der Kirche, denn alles äußere Werk ist bei ihm geadelt durch das gottförmige innere Werk. Das innere Werk bricht in die äußeren Werke hervor, denn es hat nichts mit rühr- und tränen-seliger, quietistischer Visionsträumerei zu tun, die sich der ethisch-sozialen Tat überhoben glaubt, wie es bei den Brüdern vom freien Geist der Fall ist. Der Mensch muß über die kontemplative Maria zur tätigen Martha werden. Alles nur äußere Tun jedoch, das, irdisch zweckgebunden, nicht aus dem in der *unio mystica* zum *habitus*, zur Gesinnung gewordenen gottförmigen Willen hervorbricht, ist wertlos, womit der Libertinismus der Brüder vom freien Geiste verurteilt ist.

Eckeharts Ethik also ist von einer großartigen Einheitlichkeit; sie entfaltet sich aus einem Punkte wie von selbst: aus der *unio mystica*. Mit diesem einen Punkte aber ist sie völlig in Eckeharts Metaphysik verankert, und da in dieser Metaphysik in ihrer absoluten Geistigkeit der irdische Christus gegenüber dem Logos gänzlich zurücktritt, ist er auch in der Ethik von untergeordneter Bedeutung. Daß Maria Christus geistig

geboren hat, so wie jeder Gerechte ihn in sich gebären kann, gilt für E. viel höher als ihre fleischliche Geburt. Nicht als ob E. den irdischen Christus in seinem System nicht hätte einordnen können; im Gegenteil: Christus ist, da er in einer Person die göttliche Natur mit der menschlichen Natur, also mit der Menschheit, nicht mit einer menschlichen Individualität vereinigte, wie E. betont, das Exemplar des mystisch vollkommenen Menschen, der, seinem Ich, allem Eigensein, allem „Konrad oder Heinrich“ abgestorben, sich zur Idee der Menschheit geläutert und so der göttlichen Natur geeint hat. Der Weg über die Menschheit Christi muß also notwendig zu seiner Gottheit, muß zur *unio mystica* führen. Dieser Gedanke fehlt keineswegs bei E. Aber sein geistiges Streben hat einen so ungestümen Auftrieb, daß es bei der Menschheit Christi nicht verweilt, vielmehr gleich seine Gottheit, den Logos, das Wort als Inbegriff der Ideen stürmisch zu begreifen sucht. Auf dem dreigestuften mystischen Wege der *via purgativa*, *illuminativa* und *unitiva*, auf dem der Mensch nach Seuses klassischer Formulierung von den Kreaturen entbildet, mit Christus gebildet und in der Gottheit überbildet wird, fällt sozusagen die mittlere Etappe bei E. aus, und die unterste ist nur mit einigen wenigen Strichen ausgezeichnet. Um so strahlender beleuchtet der Lichtkegel Eckehartischer Spekulation fast ausschließlich die höchste Stufe der *via unitiva*.

Meister Eckhart (*Deutsche Mystiker d. 14. Jhs.* Bd. II) hrsg. v. Fr. Pfeiffer⁴ 1924. Fr. Jostes *Meister Eckhart u. seine Jünger* 1895. Ph. Strauch *Meister Eckeharts 'Buch der göttl. Tröstung und von dem edlen Menschen'* (*Liber benedictus*) 1910. E. Diederichs *Meister Eckeharts 'Reden der Unterscheidung'* 1913. H. S. Denifle *Meister Eckeharts lateinische Schriften und die Grundanschauung seiner Lehre*, Arch. f. Lit. u. Kirchengesch. d. M.A.s II (1886), S. 417 ff., 673 ff. G. Théry *Le Commentaire de Maître Eckhart sur la Sagesse*, Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen-âge 3 (1928), S. 321—443; 4 (1929), S. 233 bis 394 (unter Mitarbeit von J. Koch). M. Grabmann *Neuaufgefundene Pariser Quaestiones Meister Eckharts u. ihre Stellung* Merker-Stammeler, Reallexikon IV.

in seinem geistigen Entwicklungsgange, MSB. XXXII (1927), 7. Abb. A. Daniels *Eine lateinische Rechtfertigungsschrift des Meisters Eckehart* (Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. M.A.s XXIII, 5) 1923. G. Théry *Édition critique des pièces relatives au procès d'Eckehart contenues dans le ms. 33 b de la bibliothèque de Soest*, Arch. d'hist. doctrinale et littéraire du moyen âge I (1926—27), S. 129—268. *Meister Eckeharts Schriften und Predigten*. Aus dem Mittelh. übers. u. hrsg. von Büttner, 2 Bde. 1917. W. Lehmann *Meister Eckehart* (Die Klassiker der Religion 14. u. 15. Bd.) 1919. *Meister Eckeharts deutsche Predigten und Traktate*. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Schulze-Maizier 1927. X. de Hornstein *Les grands mystiques allemands du XIVe siècle*, Eckehart, Tauler, Suso 1922. J. Bernhart *Bernhardische u. Eckehartische Mystik in ihren Beziehungen u. Gegensätzen* 1912. R. Otto *West-östliche Mystik*² 1929. O. Karrer *Meister Eckehart. Das System seiner religiösen Lehre und Lebensweisheit. Textbuch aus d. gedruckten u. ungedruckten Quellen mit Einführung* 1926; dazu die Kontroverse Grabmann, Karrer, Geyer in: *Divus Thomas* 5 (1927), S. 74 ff., 201 ff., 218 ff.; *Theol. Revue* 28 (1929), Sp. 241—247. A. Dempf *Metaphysik d. M.A.s*, Hdb. d. Philos., S. 120 ff. (1930). J. Quint *Meister Eckehart, Überweg-Geyer a. a. O.* S. 561 ff.

§ 9. Die Kühnheit seines Geistesfluges hat E. mit der Verurteilung von 28 aus seinen Werken ausgewählten Sätzen bezahlen müssen. Seine Jünger und Nachfolger wagen je länger, je weniger, ihm bis in die höchsten Höhen zu folgen. Mehr und mehr konzentriert sich das Interesse auf die vorbereitenden Stufen der *via purgativa* und *illuminativa*; die Nachfolge Christi als Mittel zur *unio mystica* wird zum Hauptthema der nacheckehartischen M. An Stelle der mystisch-logozentrisch-metaphysischen Spekulation tritt die christozentrische Psychologie der mystischen Frömmigkeit. Stärker noch ist das spekulative Element bei einer Schar oberdeutscher und niederdeutscher Jünger, in deren stark abgestufter Begabung sich das Licht des Meisters abschattungsreich bricht: Eckhart Rube, Florentius v. Utrecht, Heinrich v. Löwen, Johannes Franke, Bruder Erbe, Giselher v. Slatheim, Hermann v. Loveia, Albrecht

v. Treffurt, Helwic v. Ger-mar, Thomas (oder Theoderich?) v. Apolda, Arnold der Rote, Hartmann v. Kronenberg, Heinrich v. Egwint, Bruder Kraft v. Boyberg, Hane der Karmeliter, der unbekannte Verfasser des 'Traktats von der Minne' und der gleichfalls unbekannte der 'Blume der Schauung'. Die gleichen Fragen, die in Eckeharts Predigten behandelt wurden, kehren hier wieder; nur werden sie hier weniger kühn beantwortet, ohne Paradoxie und unter möglichster Vermeidung aller Klippen, die dem Meister zum Verhängnis geworden waren. Bei den Ausführungen über den Seelengrund, über das Verhältnis von Trinität, Idealwelt und Kreaturenwelt, über die Schöpfung, über die Geburt in der Seele und die *unio mystica*, über das Schauen Gottes und den Rückfluß der Kreaturen in Gott wird eindeutig jegliche pantheisierende Neigung gemieden. Die große Streitfrage der Geister, ob Vernunft oder Wille die höhere Seelenkraft sei, wird noch fast ausschließlich mit Eckehart im Sinne des Primats der Vernunft entschieden: Im Erkennen liegt die Seligkeit der *unio mystica*. Ungewiß ist nur, ob durch Überformung der wirklichen Vernunft (*intellectus agens*) oder der möglichen Vernunft (*int. possibilis*) die Schau bewirkt wird (so etwa in den oben zuletzt aufgeführten Traktaten).

Paradisus anime intelligentis. Aus d. Oxford Hs. Cod. Laud. Misc. 479 nach Sievers' Abschrift hrsg. von Ph. Strauch (Dt. T. d. MA.s XXX) 1919. W. Preger *Gesch. d. dt. Mystik* II (1881), S. 67—246 (im Anhang S. 419 ff. sind die beiden Traktate 'Von der Minne' und 'Die Blume der Schauung' sowie eine Reihe von Predigten aus der „Eckehart-Schule“ abgedruckt).

V. Die nacheckehartische M. § 10. Daß die nacheckehartische M. immer mehr den Schwung hoher Spekulation verliert, daran trägt nicht nur die Verurteilung des „göttlichen Meisters“ und die niedere spekulative Begabung seiner Schüler die Schuld. Das sieghafte Vordringen des Nominalismus untergräbt mehr und mehr das begeisterte

Vertrauen auf die Reichweite des Vernunfterkennens des Realismus. Der Pessimismus gegenüber der Souveränität des Intellekts rückt den Willen als die überlegene Seelenkraft, rückt die Ethik gegenüber der Metaphysik in den Vordergrund. Dazu kommt, daß der Nominalismus des Realismus mit dessen eigenen dialektischen Denk- und Beweismethoden bekämpft, diese Methoden aber nun bis zur Unerträglichkeit spitzfindig übersteigert und kalt und blutleer werden läßt. Die Wissenschaft als solche gerät bei den stark religiös interessierten M.ern in Mißkredit, *florierend* wird das ständige Epitheton der Vernunft, und die „Meister“ werden mit schlecht verhohlener Mißgunst als lästige Fremdlinge aus dem Reiche der M. abgewiesen. Andererseits wird zur Bestimmung der für die *unio mystica* notwendigen absoluten Gelassenheit eine erstaunlich tieferschürfende Psychologie des Gefühl- und Trieblebens entwickelt, die geheimste Falte der Selbstgerechtigkeit mit ihren eigenen *afsetzen* als Kern alles Übels und Haupthindernis für das mystische Erlebnis bloßgelegt — meisterhaft im 'Buch von dem Grunde aller Bosheit'. Zwar geht das spekulative Gedankengut Eckeharts in der nacheckehartischen M. nicht gänzlich verloren: aber es büßt in dem Maße an konstitutiver, tragender Bedeutung ein, als der Ausbau der *via purgativa* und *illuminativa* den der *via unitiva* überwiegt. Dieser Ausbau nun der beiden ersten Wegstufen ist die originelle Leistung der großen Nachfahren des Meisters von Hochheim, und so kann es kaum verwundern, daß gerade bei ihnen, bei Tauler und Seuse, die Spekulation keinen breiten Raum einnimmt.

§ 11. Johannes Tauler (um 1300—1361), der große Ethiker der M., schätzt den glaubensstarken Willen als Fürsten der Seelenkräfte ungleich höher ein als die Vernunft. Immer und immer wieder wendet er sich fast ingrimmig gegen das *florieren* in der Vernunft. Von theoretischem Streiten und Lehren will er nichts wissen: die Lebemeister gelten ihm ungleich höher als die Lesemeister,

das Wirken und Erfahren, Erleben steht ihm über dem erkennenden Genießen, und wie absolut solche Wertung bei Tauler zu verstehen ist, erhellt daraus, daß er immer wieder betont, über das Wie der *via unitiva* zu spekulieren sei müßig, es könne ungleich besser erfüllt, erfahren werden als erdacht, erkannt. Fast glaubt er sich wegen des Wenigen, das er über die *unio mystica* sagt, noch entschuldigen zu müssen, weil er sie nicht erlebt habe. Er bestimmt sie als eine von der Vernunft nicht zu erfassende Überformung des menschlich-geschaffenen Geistes durch den göttlichen ewigen Geist, eine Vergottung von Gnaden. Was zu dieser *unio mystica* hinführt, die *purgativa* und *illuminativa*, und ihr Erfolg, die sittliche Erneuerung des Menschen, zumal seines Willens, dies ist das immer wieder abgewandelte Thema, das Tauler mit der ganzen Wucht seiner ethisch-großen Persönlichkeit und in der markigen Eindringlichkeit seiner Diktion den Hörern einzuhämmern sucht. Das Sichlösen von aller noch so versteckter Gebundenheit an die Kreaturen, das Entwerden vom Ich mit allen seinen *Afsetzen*, von aller Selbstgefälligkeit und Selbstgerechtigkeit nur äußerlich zweckgebundener Werkheiligkeit, vom Kleben am äußeren Zeichen, von der Unruhe schädlicher Skrupelhaftigkeit, von aller Eigenliebe und allem Eigenwillen und nicht zuletzt von der Sucht nach Erkenntnis und nach Genuß der *smackenden wisheit*, kurz die Demut der Gelassenheit in der Nachfolge des Leidens Christi zur Verähnlichung mit dem Menschensohn, das Einswerden des kreatürlichen mit dem göttlichen Willen, das ist Taulers mystisches Evangelium.

Und nichts anderes verkündet Heinrich Seuse (um 1295—1366). Aber der Lyriker der M., der „Minnesänger der Gottesliebe“ schlägt sanftere, weichere, lyrischere Töne an und verteilt die Akzente anders als der wuchtvolle Prediger vor der Menge. Auch er verurteilt das *florieren* mit der Vernunft gerade in den stärker spekulativ gearteten Partien seines 'Exemplars', im 46. bis 53. Kap. der

'Vita' und im 'Büchlein der ewigen Weisheit'. Zwar hat er dabei besonders die Brüder vom freien Geiste im Auge, gegen deren mißbräuchliche Berufung auf Eckehart für ihre libertinistische und quietistische Entgottungslehre er den Meister in Schutz nimmt, allerdings nicht, ohne der Kühnheit der Spekulation des verehrten Lehrers die Zügel anzulegen und mit Thomas scharf die Grenze zwischen Gott und Kreatur, zwischen göttlichem und menschlichem Wesen in der *unio mystica* zu ziehen. Aber nicht nur die fast sklavische Anlehnung an Eckehart im 52., an Bonaventura im 51. Kap. der 'Vita', schon der kühlere Ton jener spekulativen Ausführungen gegenüber dem musikalisch bewegten Lyrismus der übrigen Partien läßt erkennen, daß Seuse sein Eigenstes nicht im Spekulativen zu geben hatte. Nicht der Geist, sondern das Herz, nicht das Erkennen oder der Wille, sondern das Gefühl, die Liebe, ist bei Seuse das Medium des mystischen Erlebnisses, nicht Thomas und Eckehart, sondern Bernhard und das Hohe Lied sind seine Lieblingsquellen. Es kann demnach nicht verwundern, daß die *via illuminativa* bei S. mit besonderem Nachdruck ausgestaltet ist. Über die Menschheit Christi zur Gottheit führt der mystische Weg, und im scharfen Gegensatz zu Eckehart fällt bei S. der Ton auf die Menschheit Christi, auf den historischen Menschensohn, und zwar auf den leidenden. Der Adel des Leidens und Mitleidens in der Nachfolge Christi als sicherstes Mittel zur Entwerdung und mystischen Einigung ist von ihm mit glühender Inbrunst gelehrt und, wenn man seiner Vita glauben darf, fast schaurig erfahren worden. 100 Betrachtungen über das Leiden Christi und Marias haben den Anstoß und zum größten Teil auch den Stoff für das Werk Seuses gegeben, das eines der verbreitetsten Bücher des MA.s werden sollte, das 'Büchlein der ewigen Weisheit'. Die Liebe, die im Leiden gerade am stärksten entflammt, läßt Seuse zum Diener der Weisheit (= Christi), zu ihrem erwählten Ritter werden, der auf dem Kampfplatz des Leidens in ihrem Dienste streitet. Wie

Mechthild und Hadewych kleidet er den dreigestuften mystischen Läuterungsweg in die Formen des ritterlich-höfischen Minnedienstes. Der sprachliche Ausdruck seiner Prosa wird zum melodischen Minnesang. Im Jubel des *Sursum corda* reißt Seuses mitleidsvoll allliebendes Herz die ganze Kreatur in sich hinein und trägt sie auf zu ihrem Schöpfer. Das Mitfühlen und Mitleiden mit aller Kreatur in Verbindung mit einem bewundernswerten psychologischen Einfühlungsvermögen befähigt S. vorwiegend zum Seelsorger, zum Führer und Bilder der Einzelseele, zur „Diskretion der Geister“. Diese Begabung, die in seinen Briefen am besten zum Ausdruck kommt, hat ihn zum Liebbling der Mystikerinnen gemacht, wie das Zeugnis seiner Seelenfreundin Elisabeth Stägel beweist, hat ihm neben Tauler die begeisterte Verehrung in den Kreisen der sogenannten Gottesfreunde eingetragen.

§ 12. Der große Gottesfreund vom Oberlande, der Tauler im 40. Lebensjahre bekehrt und wie ein „unsichtbarer Papst“ über eine Kirche mystischer Gläubigen, der Gottesfreunde, geherrscht haben soll, wie die Memoriale des Johanniterkonventes von Grünenwörth bei Straßburg glauben machen möchten, ist, wie Denifle und Rieder erwiesen haben, eine Fälschung des Straßburger Kaufmanns Rulman Merswin (1307—1382) oder seines Sekretärs Nikolaus v. Löwen. Diese großangelegte Fälschung, die mit einem ausgedehnten Schrifttum von Pseudobiographien, „mystischen“ Traktaten und Predigten, Briefen, Urkunden und sonstigen Dokumenten arbeitet und selbst Dialekt- und Schriftverstellung anwendet, macht sich die Skepsis gegen die „florierende“ Vernunft schon mit Raffinement zunutze, indem sie die Überlegenheit des mystischen Erlebnisses der Gottesfreunde gegenüber dem Wissen der Theologen zu erweisen sucht. In Wahrheit ist das Gedankliche dieser Gottesfreundliteratur triviales mystisches Allgemeingut, oft mißverstanden und ins Extrem verzerrt, und ihre „M.“ besteht in Ver-

zückungen und Wundern der Schau, „die zu erzählen über jegliches menschliche Vermögen hinausgeht“, und die doch dem festen Bestand der asketisch-mystischen Literatur entnommen sind. Ebenso wenig wie der große Gottesfreund hat seine Gemeinde existiert. „Gottesfreund“ ist vielmehr eine bei Tauler und Seuse häufig anzutreffende Bezeichnung für Menschen, die auf der *via purgativa* und *illuminativa* zu sittlich-religiöser Vollkommenheit gelangt sind, wie etwa Elisabeth Stägel, Margareta Ebner, Heinrich v. Nördlingen, und die in einer gewissen geistigen Gemeinschaft an den Hauptstädten mystischer Praxis untereinander geeint waren, doch ohne jegliche korporative Bindung.

§ 13. Feste Formen eines Systems hat die Praxis mystischer Frömmigkeit erst erlangt im Gefolge des großen Systematikers der M. Eckehartischer Prägung, des Vlamen Johannes Ruysbroeck (1293—1381). Ihm ist in seinem Hauptwerk, der 'Zierde der geistlichen Hochzeit', eine großartige Synthese von mystischer Spekulation und Praxis und ein bewundernswert straff gefügter, lückenlos organischer Aufbau des ganzen mystischen Weges vom wirkenden über das innige zum gottschauenden Leben gelungen. Die Lehre vom Seelengrund als Einheit der obersten Kräfte und als Koinzidenzpunkt von Gott und Mensch, in dem die Anlage zur Gottebenbildlichkeit liegt, ist hier organisch vereint mit der Bernhardischen Nachfolge Christi in der Demut der Selbstvernichtung, durch die jene Anlage aktuiert wird, auf daß dann in gnadenweiser Überformung des Seelengrundes durch das göttliche Licht die mystische Einigung der Seele mit dem Bräutigam sich vollziehe. Daß R. in seiner Schrift 'Der Spiegel des ewigen Heils' die *unio mystica* ausführlich behandelt, beweist, daß er spekulativer ist als Tauler und Seuse; daß er jedoch in der 'Zierde' als seinem Meisterwerk das wirkende und innige Leben, die *via purgativa* und *illuminativa* weit aus eingehender und breiter entwickelt und auf diesen Stufen die Liebe, den

Willen, dem Erkennen vorausgehen läßt, beweist, daß er im Grunde doch durchaus praktisch gerichteter M. er ist. Die Meditation spielt bei ihm wie bei Seuse eine große Rolle. Aber während bei Seuse die Meditation ebenso wenig wie die praktische und spekulative M. im ganzen sich in ein System schließt, ist sie bei R. organisch in die Praxis des mystischen Aufstiegs eingefügt. Der mystische Aufstieg nimmt strenge, bindende Formen an, die ein systematisches Exerzitium der mystischen Frömmigkeit zulassen, und so wird erst R. der Begründer der sogenannten *devotio moderna* in der Einsiedelei von Groenendael, der Keimzelle einer sich schnell und weit verbreitenden Reformbewegung der religiösen Übung.

Unter dem bestimmenden Einfluß von Groenendael und seinem großen Leiter hat Geert Groot (gest. 1384), unterstützt durch Florens Radewijns (gest. 1400), die beiden Gemeinschaften ins Leben gerufen, die die mystische *devotio moderna* Ruysbroecks zur vollen Entfaltung und durch systematische Pflanzstätten zu überraschend schneller Ausbreitung brachten: Die Brüder des gemeinsamen Lebens (1381) und die berühmte Windesheimer Kongregation (1387). Aus ihrer Mitte stammt eine Reihe asketisch-mystischer Schriftsteller und Praktiker wie Peters Gerlac, Henri Mande, Jan Vos van Huesden, Geert van Zutphen, Jan Busch, Jan Mommaer (Mauburnus), Thomas van Kempen. Andere bedeutende M. des ausgehenden 14. und des 15. Jhs. stehen unter dem bestimmenden Einfluß der Windesheimer Fraterherren, so Johannes Kastl, Dionysius der Kartäuser, Harphius. Das hervorstehende Merkmal der *devotio moderna* ist die Methodik ihrer Meditation und Kontemplation über den leidenden Christus, wie sie das ungemein verbreitete 'Leben Christi' des Kartäusers Ludolf von Sachsen (um 1350) bereits vorgebildet hatte. Mauburnus

(gest. 1502) faßt in seinem 'Rosetum' die gesamte vorausgehende Tradition der Windesheimer Meditationsmethoden zusammen. Diese Meditation ist Augustinisch-Bernhardisch bestimmt und hat dementsprechend einen vorwiegend affektiven Charakter, die Gabe der Tränen spielt bei ihr eine nicht unbedeutende Rolle. Bei ihrer durchaus praktisch-klosterlichen Richtung zeigt sie eine noch stärkere Abneigung gegenüber den eiteln Spitzfindigkeiten der Vernunft, als sie schon bei Tauler und Seuse zu beobachten war. Die köstlichste Frucht der *devotio moderna*, Thomas' v. Kempen 'Nachfolge Christi', die aus einer tiefen Kenntnis der menschlichen Seele mit ihren Schwächen, Sünden und Leidenenschaften in vier Büchern einen Schatz goldener Anweisungen zur Innigkeit des Wandels in den Spuren Christi entfaltet, warnt immer wieder vor neugieriger Wißbegierde, die in die göttlichen Geheimnisse, etwa das der Dreieinigkeit, einzudringen suche: ein friedfertiger Mensch nützt mehr als ein grundgelehrter. Und so wehrt sich denn auch Johannes' v. Kastl Büchlein 'De adhaerendo Deo' (um 1400) mit aller Schärfe gegen alle „Phantasmata“ des Vernunfterkennens, gegen das Studium spitzfindiger Bücher, schätzt das tugendreiche Leben höher als reiches Wissen.

§ 14. Am Ende des 14. Jhs. ist in der M. nichts mehr zu spüren von der himmelanstürmenden Geistigkeit Eckehartischer Spekulation. Noch einmal greift die M. an der Jahrhundertwende zur deutschen Muttersprache, in der 'Theologia deutsch' des sogenannten Frankfurters (um 1400). Aber in dem Büchlein, das Luther wertschätzte, und dem er durch seine beiden Druckausgaben (1516 und 1618) zu einer weiten Verbreitung und Beliebtheit verhalf, weht Eckeharts Geist kaum noch vernehmbar in Taulers Fassung. Der dreifache mystische Weg über die *reinunge*, *erleuchtung* und *vereinigung* führt von der Selbstwilligkeit des Adam über den in Freud und Leid demütigen Gehorsam Christi, des neuen Adam, zur Vergottung durch völligen

Aufgang des Eigenwillens im göttlichen Willen. Das Erkennen gilt nichts ohne die Liebe, betont der Frankfurter gegenüber der subtilen Spekulation der freien Geister und verkündet in richtigem Verständnis Taulers die geistliche Armut als heilbringend, die der unbekannte Verfasser des 'Buchs von geistlicher Armut' völlig mißverstanden und entstellt hatte. „Von der schwindelnden Höhe des angehenden 14. Jhs. hat sich die Spekulation an seinem Ende auf das Niveau eines guten klösterlichen Durchschnitts niedergelassen“ (Karrer). An seinem Ende aber auch findet dieses mystische Jahrhundert seinen großen Kritiker und Richter in dem berühmten Kanzler der Pariser Universität Johannes Gerson (1363 bis 1429). Im Einklang mit seiner versöhnlichen Mittelstellung zwischen extremem Realismus und extremem Nominalismus in der Universalienfrage wendet er sich auch in der Frage nach dem Wesen der M. gegen die Extreme des beginnenden und des ausgehenden Jahrhunderts, sein Angriff gilt sowohl dem Intellektualismus Eckehartischer Spekulation bei Ruysbroeck, der seinen Verteidiger in Johann v. Schoonhoven fand, als der affektisch-tränenseligen Schau-M. der Windesheimer. Die mystische Theologie besteht gerade in der Durchdringung und Einigung von Intellekt und Affekt, Erkenntnis und Liebe, wenn auch der Nominalist Gerson das Einigungserlebnis selbst affektisch geartet bestimmt.

Das 15. Jh. hat sich bei Gersons Definition nicht beruhigt. Der durch den Nominalismus geweckte Skeptizismus gegen die Vernunft ging so weit, daß es sich um die Mitte des Jahrhunderts in der leidenschaftlichen Fehde zwischen den Benediktinerklöstern Tegernsee und Melk, der in der Hauptsache vom Tegernseer Prior Bernhard von Waging, von Marquard Sprenger und dem Kartäuser Vinzenz von Aggsbach ausgetragen wurde, gar nicht mehr um den Vorrang von Erkennen oder Wille beim mystischen Erlebnis dreht: der langjährige Streit, der mit einem kaum noch verständlichen Auf-

wand von Logik und Spitzfindigkeit geführt wird, möchte die scharf zugespitzte Frage entscheiden, ob bei der M. das Erkennen überhaupt eine Rolle spiele. Während diese Frage von Marquard Sprenger und, wenn auch nicht unbedingt, von Bernhard v. Waging im Sinne von Gerson bejaht wird, leugnet Vinzenz v. Aggsbach hartnäckig jegliche Mitwirkung des Erkennens, sowohl jede vorbereitende wie jede begleitende, im mystischen Akt: M. ist reiner Affekt. Windesheim hat hier seinen unbedingten Verteidiger gegen Gerson gefunden. Der Verteidiger ist ein Ordensgenosse des großen Kartäusers Dionysius von Ryckel, des „Doctor ecstaticus“ (1402—1471), der dem Windesheimer Brugman seinen 'Leitfaden für das christliche Leben' widmet. Schon sein Beiname verrät, daß Dionysius, der umfassende Enzyklopädist von Scholastik und M., Theorie und Praxis, mit seinen mystischen Ekstasen und Gesichten im Stile Hildegards und Hadewychs, den Windesheimern und Bernhard näher steht als Eckehart. Und doch sollte aus dem Kreise der Windesheimer der Mann hervorgehen, der sein mystisches Denken am Lichte des großen Meisters v. Hochheim entzündet und noch einmal die Unbedingtheit des Eckehartischen Denkstrebens verspüren läßt, bevor die deutsche M. den heimischen Boden verläßt, um in Spanien sich zu neuer Blüte zu entfalten, der Kardinal Nikolaus von Cues (1401—1464). Freilich, wiewohl er in der '*Apologia doctae ignorantiae*' zugleich sich selbst und Eckehart gegen die Angriffe des Heidelberger Professors Johannes Wenck verteidigt, ist sein Denken nicht ursprünglich mystisch gerichtet. Sein zentraler Begriff der *docta ignorantia* ist ursprünglich zwar metaphysisch, nicht aber speziell mystisch gemeint. Erst nachdem dieser Begriff durch Bernhard von Waging mit der mystischen Erkenntnis gleichgesetzt und dann zum Anstoß jenes oben berührten Streites geworden ist, wird der Kardinal, als Schiedsrichter in die Fehde hereingezogen, fast widerwillig

genötigt, ihn mystisch zu verwenden. Und er taugt allerdings dazu um so eher, als des Nikolaus Cusanus „Wissenschaft des Nichtwissens“, d. h. die Wissenschaft von der Erkenntnis der Unerkennbarkeit Gottes als des All-Einen hinter der Mauer des Paradieses der *coincidentia oppositorum* dem Eckehartischen Erkenntnisprinzip der Paradoxie verwandt ist. Beide suchen die gleichzeitige Immanenz und Transzendenz des Göttlichen denkend zu erfassen, das Verhältnis von Gott zu Welt als Theophanie zu begreifen durch Steigerung des begrifflichen ins überbegriffliche Denken. Aber, während bei Eckehart die Energien seines Denkens immer wieder leidenschaftlich unruhig aufstürmen, um sich im Paradoxon zu überschlagen, und dieses Paradoxon eine zwar überlogische, aber doch noch eine positive Aussage über das Unendliche geben will gemäß der Intuition des Mers, führt des Cusaners *docta ignorantia* durch die Logik eines fast eisig kühlen und zwingenden Syllogismus, der sich zu seiner Unterstützung der Analogien aus der exaktesten Wissenschaft, der Mathematik, bedient, eben zum Wissen vom Nichtwissenkönnen hin. Nicht wie bei Dionysius Areopagita im Nebeneinander von apophatischer und kataphatischer Aussage, nicht wie bei Eckehart durch das Ineinander von Position und Negation im Paradoxon, sondern durch die Negation als Position sucht Nikolaus das Unendliche zu bestimmen. Beim Kardinal wie beim Meister v. Hochheim strebt das Denken zum absolut Letzten, aber bei Eckehart empfängt es seinen Auftrieb aus der Intuition des Mers, bei Nikolaus aus der Begeisterung eines Logikers für die Reichweite syllogistisch-dialektischen Denkens, mit dessen Hilfe am geeignetsten die „Jagd auf die Weisheit“ unternommen wird. Immer wieder ist es der Logiker, der sein ganzes Leben sich bemüht, mit Hilfe der *docta ignorantia* schließlich doch den U r b e g r i f f zu erschließen, aus dem sich alle übrigen Begriffe ableiten ließen, ob er nun diesen Begriff in dem der *coincidentia oppositorum*, in dem das Kleinste und

Größte identisch sind, oder in dem Begriff des absoluten „Dasselbe“ (*‘De genesi’* 1447) oder in dem des „Seinkönnens“ (*possest*), in dessen Aktualität die Potentialität des „Machen- und Werdenkönnens“ liegt, oder in dem des „Nicht-anderen“ (*non-aliud*) gefunden glaubt. Die einzige ausgesprochen mystische Schrift des Kardinals, die 'Über das Sehen Gottes' (*‘De icone’*), ist nicht aus eigenem Antrieb spontan, sondern als Gelegenheitswerk in dem mehrfach erwähnten Streit um das Erkennen im mystischen Akt verfaßt. Der Cusaner pflichtet Gerson und Marquard Sprenger bei: im mystischen Erlebnis sind Intellekt und Gefühl, Erkennen und Lieben geeint, wie in Gott selbst Wahrheit und Güte in seinem alles umfassenden und erhaltenden Sehen eins sind. Das mystische Dunkel ist umzäunt mit der Mauer des Paradieses der *coincidentia oppositorum*; seine Pforte bewacht der stolze Verstand. Wird dieser nicht besiegt, so öffnet sich das Tor nicht zum Eingange. Nur das Erkennen, das durch die Liebe formiert zur Demut des Glaubens geläutert ist, geht in die Einheit mit Gott ein. Christus, den der Dialektiker Nikolaus schon in seiner Schrift *‘De docta ignorantia’* als Einheit von Absolut-Größtem (Gott) und Beschränkt-Größtem (Universum) und damit als Mittler zwischen Gott und Mensch deduktiv erschlossen und in seinem Wesen bestimmt hat, ist das Paradigma für die *unio mystica*, zu der der Mensch durch Verähnlichung mit Christus in seiner Nachfolge gelangt.

In dem großen Kardinal lebt noch einmal Eckeharts hoher Geistesflug auf, aber sein Denkstreben steht nicht mehr wie bei Eckehart unmittelbar im Dienste der M. Als M.er vielmehr ist Nikolaus von Cues gemühtief, affektisch, Bernhardisch, mehr praktisch als theoretisch. Er gleicht etwa Ruysbroeck, aber während bei diesem Theorie und Praxis, Eckehart und Windesheim, organisch gebunden waren, stehen am Ende der mittelalterlichen M. in des Cusaners Universalgeist der Denker und der M.er nicht restlos versöhnt nebeneinander.

Der Entwicklungsverlauf der deutschen mystischen Bewegung im MA. in etwas schematischer Übersicht kann nach dem voraufgehenden wie folgt skizziert werden: in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. blüht in Nonnenklöstern eine wesentlich praktische, visionär-bräutliche Frauen-M. Gegen Ende des Jahrhunderts entwickelt sich unter der Führung der Dominikaner die mystische Spekulation, die in Meister Eckehart um die Jahrhundertwende ihren Gipfel erreicht und die Zentralfigur der ganzen deutschen M. erhält. Nach Eckehart verliert das spekulative Element wieder an Bedeutung gegenüber der mystischen Praxis. Bei Ruysbroeck sind Praxis und Theorie organisch geeint. Bei den Windesheimern tritt die Praxis ganz in den Vordergrund, die Theorie wird abgelehnt, die M. wird durchaus affektisch. Am Ende des 14. Jhs. erlahmt die mystische Vitalität und Spontaneität, es setzt die Kritik ein, die um die Mitte des 15. Jhs. die mystische Epoche in spitzfindige Reflexion auslaufen läßt.

Das buoch von dem grunde aller bösheit hrsg. von F. Pfeiffer, ZfdA. VIII (1851), S. 452 ff. *Die Predigten Taulers* hrsg. von F. Vetter (Dt. T. d. MAs XI) 1910. Preger *Gesch. d. dt. Mystik III*, S. 3 bis 241. Ders. ADB. 37 (1894), S. 453 ff. H. S. Denifle *Taulers Bekehrung. Kritisch untersucht* (QF. XXXVI) 1879. A. Chiquot *Histoire ou légende? Jean Tauler et le 'Meisters Buoch'* 1922. A. Korn *Tauler als Redner* (Forschungen und Funde 21) 1928. X. de Hornstein a.a.O., siehe oben zu § 8. Heinrich Seuse *Deutsche Schriften* hrsg. von Bihlmeyer 1907. *Des Mystikers Heinr. Seuses O. Pr. deutsche Schriften*. Eingeleitet, übertr. u. erl. von N. Heller 1926. Preger *Gesch. d. dt. Mystik II*, S. 309—415. Ph. Strauch ADB. 37 (1894), S. 169 ff. R. Zeller *Le bienheureux Henri Suso* 1922. D. de Man *Heinrich Suso en de moderne devoten*, Nederl. Arch. v. Kerkgeschiedenis 19 (1926), S. 279 ff. D. Jundt *Les amis de Dieu au 14e siècle* 1879. Ders. *Rulman Merswin et l'ami de Dieu de l'Oberland* 1890. K. Rieder *Der Gottesfreund vom Oberland* 1905. H. Denifle *Die Dichtungen des Gottesfreundes i. Oberlande*, ZfdA. 24, 25 (1880, 1881). Ph. Strauch *Rulman Merswin*, ADB. 21 (1885), S. 459 ff. Ders. *Rulman Merswin*, RE. VII³, S. 204 ff. Ders. *Schriften aus der Gottesfreundliteratur*. I. H. Sieben bisher unveröffentl. Traktate und

Lektionen (Altdt. Textb. 22) 1927. 2. H. *Merswins vier anfangende Jahre. Des Gottesfreundes Fünfmännerbuch* (Die sog. Autographa) (ebd. 23) 1927. 3. H. *Merswins Neunfelschen-Buch* (Das sog. Autograph) (ebd. 27) 1929. R. Egenter *Die Lehre von d. Gottesfreundschaft in d. Scholastik d. 12. und 13. Jhs.* 1929. Jan van Ruysbroeck *Werken* ed. J. David 6 Bde. 1858—69. Gabriele Dolezisch *Die Mystik Jan van Ruysbroecks des Wunderbaren* (Breslauer Stud. z. hist. Theol. IV) 1926 (S. 13—23 Bibliogr.). W. Verkade *'Die Zierde d. geistlichen Hochzeit'* v. Jan v. R. (übers.). 1922. Ders. *Aus dem 'Buch von den 12 Beghinen'* 1923. Ders. *'Das Reich der Geliebten'* 1924. F. M. Hübner *'Das Buch von den 12 Beghinen'* 1917. Ders. *'Die Zierde der geistlichen Hochzeit'* 1918. Ders. *'Die Zierde der geistlichen Hochzeit' und die kleineren Schriften* („Der Dom“) 1924. A. C. Bouman *Jan Ruysbroeck en de duitse mystiek*, Tijdschr. v. Nederl. Taalen Letterk. 41 (1922), S. 1 ff.; 42 (1923), S. 81 ff.; 43 (1924), S. 249 ff. J. van Mierlo *Jan Ruysbroeck en de duitse mystiek*, Studien 98 (1922), S. 439 ff. H. Watrigant, S. J., *La Méditation Méthodique et l'Ecole des Frères de la Vie Commune*, Revue d'Ascétique et de Mystique 3 (1922), S. 134 ff. *'De adhaerendo Deo'* Johannis Castellensis monachi, edidit D. J. Huyben O. S. B. (Scripta monastica a monachis Benedictinis abbatiae Prantalsensis edita. Series asceticomyst. IV) 1926. *'Wie man Gott anhangen soll'* von Johannes Kastl. Nach d. neuentdeckten vollständigen Lateintexte übertragen u. eingel. von W. Oehl (Dokumente d. Rel. II) 1923. M. Grabmann *Der Benediktinermystiker Johannes Kastl der Verfasser des Bruchleins 'De adhaerendo Deo'*, Theol. Quartalschr. 1920, S. 186 ff. Ders. *Mittelalterl. Geistesleben*, S. 489 ff. Raitz von Frentz *Die Schrift: 'De adhaerendo Deo'*. Kritisches zur Textüberlieferung und zur Autorenfrage, Scholastik Jg. 2 (1927), S. 79 ff. J. Bernhart *Der Frankfurter. Eine deutsche Theologie* 1920. *'Theologia deutsch'*, hrsg. von Fr. Pfeiffer³ 1924. M. Windstoßer *Etude sur la 'Théologie germanique', suivie d'une traduction française fait sur les éditions orig. de 1516 et 1518* 1912. J. L. Connolly *John Gerson Reformer and Mystic* 1928. Stelzenberger *Die Mystik des Joh. Gerson* (Breslauer Studien zur hist. Theol. X) 1928. M. J. Pinet *La vie ardente de Gerson* 1929. E. Van Steenberghe *Autour de la 'Docte Ignorance'. Une controverse sur la théologie mystique au XVe siècle* (Beitr. z. Gesch. d. Philosophie d. MAs XIV, 2—4) 1915. Zu Nikolaus v. Cues siehe Ueberweg III¹² (1924), S. 636 f.

Josef Quint.

Städte- und Landschaftsgedichte. Die St.- u. L. wurzeln in den Anfängen des Humanismus und sind hauptsächlich durch ihn der neulateinischen Dichtung ebenso wie den nationalen Literaturen vermittelt worden. Mit Recht hat man diese Erzeugnisse auf zwei Lieblingsneigungen der humanistisch-neulateinischen Literatur zurückgeführt: auf die Vorliebe für beschreibende und die epikomiastische Poesie. Die Freude an der Außenwelt verband sich auf das innigste mit dem Wunsche, Heimat oder zeitweiligen Wohnort zu verherrlichen, wobei die Aussicht auf klingenden Lohn zuweilen den Ausschlag gab oder doch wenigstens mitsprach. Die Entwicklung der Gattung scheint sich folgendermaßen vollzogen zu haben: am weitesten zurück reichen die prosaischen Städtebeschreibungen (Anfang des 14. Jhs.). Ihnen schließen sich jedoch bald versifizierte Lobreden der gleichen Art an. Sie treten in zwiefacher Gestalt auf: in knapper, epigrammatischer Form und in breiter Ausführung. Wie diese beiden Formen sich zeitlich zueinander verhalten, kann nicht mit unbedingter Sicherheit festgestellt werden; das Wahrscheinlichste würde ein Aufsteigen von der kürzeren zur breiteren Fassung sein, wie es tatsächlich auch angenommen worden ist. Allein die beiden Formen erscheinen so unmittelbar nebeneinander, daß man wohl einen gleichzeitigen Ursprung annehmen muß. Dazu kommt, daß auch später beide Arten nebeneinander fortbestanden haben; noch in der 2. Hälfte des 16. Jhs., wo die breitere Form sich längst durchgesetzt hatte, finden sich kürzere Lobsprüche epigrammatischer Art, so z. B. zwei kleine Gedichte des Valens Adalialus auf Breslau.

Am frühesten scheint die Gattung in Frankreich ausgebildet zu sein, schon seit der ersten Hälfte des 14. Jhs. in Prosa, dann (allerdings durch einen französischen Italiener, Antonio Astesani) auch in poetischer Form. In Italien gehören die meisten der in Betracht kommenden Stücke dem 15. und 16. Jh. an. In Deutschland treten die ersten versifi-

zierten Lobsprüche im Übergangsstadium vom Mittelalter zum Humanismus auf und setzen sich dann im älteren Humanismus fort: Konrad Wimpina besingt Leipzig (1483), Georg Sibutus Wittenberg (1506), Murellius Münster und Roermund. Die Blütezeit des Humanismus zeitigt dann eine größere Reihe von ähnlichen Arbeiten, den Lobspruch des Erasmus auf Schlettstadt, die Beschreibung Freiburgs von Philipp Engelbrecht (Engentinus) und namentlich die beiden großen Städtegedichte, die Hermann v. d. Busche neben einigen kleineren verfaßte, die '*Lipsica*' (1504) und die '*Flora*' (Köln 1508). Auf der Grenzscheide zwischen humanistischer und der eigentlich neulateinischen Poesie stehen dann die Gedichte von Eoban Hesse und Euricius Cordus, von Eoban auf Nürnberg (1532), von Cordus auf Goslar (1522), das erste das weitaus bedeutendere, Eobans ungewöhnliche Gewandtheit, freilich auch die Schwächen der neulateinischen Kunstübung verratend. Die Gelehrtenpoesie des 16. Jhs. hat dann den dankbaren Gegenstand mit besonderem Eifer aufgenommen, wovon zahlreiche Versuche Zeugnis geben, z. B. das Preislied von Johannes Freder auf Hamburg (1537), auf Freiburg von Tethinger (1538), auf die siebenbürgische Stadt Thalmesch von dem Siebenbürger Johannes Loebel (1542), auf Hannover (1544) und Lübeck (1547) von Johannes Buschmann, auf Minden und Freiberg (1553) von J. Bocer, auf Emden von Gnaphaeus (1557), auf Stralsund von Zach. Orth (1562), auf Basel von Paul Cherler (1577), auf Breslau von Cober (1593) und viele andere (vgl. die Aufzählung bei Neff unten). Aber auch im 17. Jh. wird die gleiche Dichtungsart noch weitergepflegt.

In Anordnung und Aufbau behauptet entweder das beschreibende oder das geschichtliche Element die Oberhand. In dem letzten Falle werden auch mit bemerkenswertem Geschick die kulturgeschichtlichen Faktoren gewürdigt, obgleich auch nach dieser Richtung hin keines der Städtegedichte sich nur im entferntesten mit Celtes' prosaischer

Beschreibung von Nürnberg vergleichen läßt. Poetisch zeigen die verschiedenen Stücke große Wertunterschiede. Während einzelne, wie z. B. Freders Lobgedicht auf Hamburg, in steifer Aneinanderreihung des Tatsächlichen stecken bleiben, regt sich in anderen ein frischer und munterer Geist; als besonders gelungen sind z. B. die Enkomien auf Hannover von Buschmann, auf Freiburg von Tethinger und auf Stralsund von Zacharias Orth zu bezeichnen. Diese späteren Gedichte zeigen wenigstens nach einer Seite einen Fortschritt gegenüber den Arbeiten Buschs und Hesses; stehen sie an Gewandtheit und Beherrschung der Form auch erheblich unter ihnen, so sind sie ihnen doch an Gegenständlichkeit und anschaulicher Kraft überlegen.

Bei dem Anklang, den die Gattung fand, erscheint es verständlich, daß sie frühzeitig von den nationalen Literaturen übernommen wurde. Dieser Vorgang ist namentlich in Deutschland leicht erkennbar, denn die deutschen Städtegedichte weisen trotz ihrer teilweise volkstümlichen Form deutlich auf die lateinischen Muster. Bereits 1447 feiert Rosenplüt Nürnberg in einem Lobspruch; 1490 schließt sich ein gleicher von Kunz Haß an; 1530 folgt Hans Sachs, der neben der Vaterstadt auch zahlreiche andere Städte Süd-, Mittel- und Norddeutschlands in Sprüchen besungen hat. Städtegedichte ähnlicher Art finden sich im Laufe des 16. Jhs. nicht selten, z. T. von wenig bekannten Verfassern; sie gelten Frankfurt, Köln, Elbing, Königsberg und anderen deutschen Städten; im allgemeinen ist der Eindruck dieser deutschen Versuche geringer als der ihrer lateinischen Vorbilder.

Zur lateinischen Poesie führt eine den Städtegedichten verwandte Gattung zurück. Gleich den Städten haben die Landschaften ihre poetischen Herolde gefunden. Auch die Entwicklung zeigt viel Ähnliches. In der Frühzeit des Humanismus stellt sich der schlesische Humanist Laurentius Corvinus mit einer *Silesiae descriptio compendiosa* (1496)

ein; ein anderer Schlesier, Pancratius Vulturinus, folgt mit einem, namentlich durch seine Einkleidung anziehenden *'Panegyricus Silesiacus'* (1506, veröffentlicht 1521); Henricus Glareanus beschreibt ausführlich und vaterländischen Stolzes voll seine schweizerische Heimat (*'Helvetiae descriptio'* 1515). In der späteren Zeit wird wieder Schlesien zum Gegenstand einer beschreibenden Dichtung gemacht: *'Sabothus sive Silesia'*; sie ähnelt Glareanus' Werk darin, daß auch sie aus einer bestimmten Lage heraus entworfen ist, aber sie zeichnet sich durch größere Frische, Ursprünglichkeit und vaterländischen Freimut aus; verfaßt wurde sie von dem vortrefflichen schlesischen Dichter Franciscus Faber (Köckritz). Nur halb zur neulateinischen Dichtung Deutschlands kann man die früher (1547) entstandene Beschreibung von Rhätien durch Franciscus Niger rechnen. Dem ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jh. gehören noch zwei bemerkenswerte Werkchen an, das durch seine Begleitumstände wichtige *'Idyll von der Lausitz'* Kaspar Peucers 1594 und die *'Alsatia'* von Thomas Keßler aus Kolmar (1602), ausgezeichnet durch lebendige Vergegenwärtigung und von patriotischer Wärme getragen.

Helius Eobanus Hessus, Noriberga illustrata und andere Städtegedichte (Engentinus, Friburgica; Busch, Lipsica) hrsg. v. J. Neff (L. L. D., Nr. 12.) 1896. Die Einleitung bietet eine gute Übersicht; Nachträge in dem vorstehenden Artikel. Vgl. ferner: G. Türk *Lat. Gedichte zum Lobe Breslaus*, Zeitschr. d. Vereins f. Geschichte u. Altertum Schlesiens Bd. 36, S. 101 ff. (1891). Wie die überlieferten Motive ganz volkstümlich abgewandelt werden, zeigt lehrreich ein von J. Bolte mitgeteilter 'Lobspruch auf die deutschen Städte' aus dem Ende des 14. Jhs. (Zeitschr. des Vereins f. Volkskunde, Bd. 18, S. 300 ff. 1908). G. Ellinger.

Teuffelliteratur. Dämonische Verkörperung von Lastern und schlechten Eigenschaften ist seit alters im Schwang. Die Kampfstellung, die in der jüdisch-christlichen Glaubenslehre Satan, der große Verneiner, gegen die Weltordnung und den sie beherrschenden Gott einnimmt,

wird bei der Bekehrung der germanischen Stämme noch erweitert: die heidnischen Götter werden nun mit allen Unholden Vertreter des Bösen, Geschöpfe der Hölle. Gelingt also dem Christentum die Entwurzelung des alten Götterglaubens, so bleibt die neue Religion ohnmächtig im Kampf gegen den Wust abergläubischer Vorstellungen, die im Volke fortwuchern und auf dem Lande noch heute lebendig sind. Die Erbschaft auch all dieser unheimlichen Wesen tritt der Teufel an. Den weitesten Geltungsbereich aber erhält der Satan durch die protestantische Teufellehre der Reformation.

Die Entwicklung des Teufelglaubens in Deutschland spiegelt sich in der Literatur. So erscheinen im altsächsischen Taufgelöbnis Donar, Wotan und Saxnot (Ziu) mit allen Unholden als Genossen des Teufels. Schon bei Festen in heidnischer Zeit waren Teufelsvermummungen üblich, deren Reste noch bis ins 9. Jh. nachweisbar sind. Ebenso wurde bei christlichen Volksfesten der Leibhaftige gern in der Rolle des verprügelten Gegners der himmlischen Mächte gesehen. Dies volkstümliche Element bestimmt auch den Charakter der T.

Im MA. kommt noch keine selbständige T. auf. Nur das geistliche Drama greift zu einzelnen Teufelszenen. Die frühesten stammen aus dem 12. Jh. So erscheint der Satan im Passionsspiel als Versucher Christi und Verführer des Judas und im Osterdrama in der Höllenfahrtszene. Beim Mangel an Texten aus dem frühen MA. ist die Frage, in welcher Szene der Teufel zuerst auftritt, schwer zu entscheiden. Die Mysterienspiele sollten den Nachhall altheidnischer Volksfeste endgültig zum Verstummen bringen; deshalb sind die Teufelszenen des mittelalterlichen geistlichen Dramas in der Hauptsache ein der Bibel und den Apokryphen entlehntes Motiv, beruhen also auf vorwiegend christlicher Überlieferung. Ursprünglich als ernste Figur ins religiöse Schauspiel eingeführt, nimmt der Teufel im Laufe der Zeit derbkommische Züge an und wird so aus einer tragischen eine lustige Person. Nach dieser Wandlung

dringt er auch ins ältere Fastnachtspiel, wo er sich lange behauptet.

Die Glanzzeit aber seiner literarischen Bedeutung und Geltung bricht erst an im Jahrhundert der Reformation. Alle Umstände sind günstig: das Schrifttum im Dienst der Kirchenbewegung weithin volkstümlich und religiös gestimmt, auf die große Masse mächtig wirkend; und der Teufelglaube selbst durch den Reformator persönlich nachhaltig gefördert. Welche Rolle der Satan in Leben und Lehre Luthers spielt, ist bekannt: er führt einen steten Kampf mit dem Versucher. Der Teufel wird nun dem Gelehrten wie dem Mann aus dem Volk gleich vertraut, und auch in der Literatur tritt er einen ungehemmten Siegeszug an, so namentlich im Kirchen- und Volkslied, in Sage und Märchen, im Drama und in der gesamten Lehrdichtung. Hauptperson aber und Alleinherrscher wird er in zahllosen Schriften, die man seit Goecke unter dem Namen T. zusammenfaßt.

Gleich Pilzen schießt nun diese Literatur aus dem wohlbereiteten Boden, eifrig gekauft und gelesen, so daß der geschäftstüchtige Frankfurter Verleger Feyerabend bald ein riesiges Teufelkompendium sammeln und 1569 als '*Theatrum Diabolorum*' marktschreierisch herausbringen kann. Alle anstößigen Gewohnheiten werden durch Teufelnamen geächtet, und theologische Eiferer und Moralprediger suchen einander zu überbieten bei der Schaffung dieser erbaulichen Unterhaltungsschriften, die für die Sittengeschichte reichen Aufschluß geben. Im ganzen und großen sind es drei Fehlergruppen, die dem Teufel zur Last gelegt werden: die erste umgreift die persönlichen Sünden und Laster (Geiz-, Wucher-, Neid-, Schmeichel-, Hoffart-, Mode-, Kleider-, Hosen-, Lügen-, Sorgen-, Sauf-, Spiel-, Fluch-, Faul-, Bettel-, Tanz-, Jagd-, Zauber-, Gelehrten-, Schriftsteller-, Arzneiteufel); die zweite die Ehe und Familie (Ehe-, Weiber-, Huren-, Haus-, Gesindeteufel); die dritte das kirchliche und öffentliche Leben (Heiligen-, Sabbath-, Sakrament-, Pfarr-

oder Pfründenbeschneid-, Fastnacht-, Eid-, Gewissen-, Gericht-, Hof-, Schrap-, Schul-, Uneinigkeit-, Krieg-, Soldaten-, Pestilenzteufel).

Nach Form und Stil, Anlage und Aufbau sind die Teufelbücher durchweg einander sehr ähnlich, ihrer inneren Verwandtschaft entsprechend. Die meisten sind in Prosa abgefaßt, nur wenige in Versen mit dramatischer Zuspitzung. Den Anfang bildet im allgemeinen eine Charakteristik des betreffenden Teufels, woran sich eine Beschreibung seiner Tätigkeit schließt und des Gebietes, das er beherrscht. Dabei erscheint das jeweils gegeißelte Laster als die Wurzel aller Übel, wofür die schwersten Strafen Gottes angedroht werden. Den Schluß zieren Ratschläge, wie man den Gefahren und Sünden der schlechten Welt steuern könne. Namentlich die Eltern, Geistlichkeit und weltliche Obrigkeit werden gemahnt, durch Erziehung, Seelsorge und Gesetzpflge die Besserung der sündigen Menschheit zu betreiben.

Den protestantischen Verfassern gilt Luther als ideales Vorbild schlechthin, sein Stil als klassisches Muster. Aber den Nachahmern gelingt meist nicht entfernt die Frische, Anschaulichkeit und Schöpferkraft des Lutherischen Ausdruckvermögens. Nur in der Ausführlichkeit der Darstellung kommen sie ihm gleich, in der Derbheit des Tons ihn sogar überbietend. Nur wenige Schriften aus der Feder bedeutenderer Persönlichkeiten wie Musculus, Musaeus, Schildo, Rhode u. a. heben sich vorteilhaft aus der Masse der T. ab, die als Ganzes ermüdend und abstoßend auf uns wirkt. Damals freilich trifft die T. so recht den Geschmack der Zeit. Zumal die ersten Schriften (etwa von Chryseus, Musculus, Spangenberg, Westphal) halten sich lange in der Gunst der Leser: so wird z. B. der 'Hosenteufel' des Musculus noch 1682 neu aufgelegt. Der Leserkreis der T. umfaßt natürlich vorwiegend protestantische Gegenden Mittel- und Norddeutschlands, wo auch die meisten Verfasser und Verleger beheimatet waren.

Auch sonst bringt das 17. Jh. noch eine lange Reihe von Teufeltraktaten hervor, die aber im Schatten der Vorläufer schlecht gedeihen. Die Verfasser mühen sich umsonst, die alten Formen und Motive dem Geist einer neuen Zeit anzupassen: mehr als ein wunderliches Gemisch von Altem und Neuem kann ihnen nicht gelingen. Denn dem theologischen Jahrhundert folgt ein politisches, das mit anderen Mitteln sich durchsetzt: im Lärm der Waffen verhallen die matten Töne lehrhafter Moraldichtung ungehört. Nur einige Teufelschriften finden eine gewisse Beachtung. So vor allem die verschiedenen gegen Modetorheiten gerichteten Alamodeteufel, wie ja der Kampf gegen Modeauswüchse in der Literatur des 17. Jhs. einen breiten Raum füllt. Auch auf der Bühne lebt die T. fort. So übernehmen im 17. Jh. die neu aufkommenden, bald weitverbreiteten Faustspiele den Teufelapparat der alten geistlichen Dramen. Aber es dauert noch lange, bis der Geist, der stets verneint, in allen Erscheinungsformen seiner Wesenheit durch Goethe erfaßt und so zur klassischen Menschheitsdichtung aller Zeiten gestaltet wird.

Wie das Bühnenspiel bringt auch die bildende Kunst früh die menschlichen Laster in Berührung mit dem Teufel. Bei dem hohen Alter der Bilddarstellungen (schon in der byzantinischen Kunst) ist ihr Einfluß auf die T. gegeben. Während Giotto, der Altmeister der italienischen Kunst, die sieben Laster als menschliche Gestalten, Correggio sie als Frauen mit Schlangen im Haar, wieder andre wie Vasari sie als Tiere malt, macht die kirchliche Kunst des Spätmittelalters den Teufel zum Verkörperer des Bösen. So führt uns auch dies Motiv in das unendliche Reich der vielseitig verschlungenen Wechselbeziehungen zwischen Dicht- und Bildkunst (vgl. oben meinen Artikel Kunst und Literatur).

K. Goedeke II² 479 ff. M. Dreyer *Der Teufel in der dt. Dichtung d. MAs.* Diss. Rostock 1884. G. Freytag *Der dt. Teufel* (= Bilder aus der dt. Vergangenheit II Kap. 11). M. Osborn *Die Teufelliteratur des 16. Jhs.* 1893 (= Acta Germanica III 3).

W. N. Johnson *Der Teufel in der Literatur* (= Manchester Quarterly 1911).

G. Bebermeyer.

Tragikomödie.

§ 1. Tragik und Komik erwachsen auf einem gemeinsamen Boden, aus der gewaltigen Disharmonie des Menschendaseins, dem unaufhebbaren Widerstreit zwischen Mensch und Mensch, Individuum und Welt, Menschheit und All. Tragik erleben wir, wenn wir von dem erhabenen Leiden oder Untergang eines großen Menschen erschüttert werden, der von einem allwaltenden Geschick (Schicksalstragik) oder seinem eigenen Ich (Charaktertragik) ins Verderben gezwungen wird. Dieselben Konflikte betrachtet der Humorist aus einer gänzlich anderen Gemütsstimmung heraus, kraft deren er vermag, alle Zwiespältigkeit mit befreiendem Lachen in ein heiteres Spiel aufzulösen, in ein Nichts zerrinnen zu lassen. Sein Blick findet allenthalben komische Zusammenhänge. Komik herrscht da, wo wir erwarteten, daß etwas Großes, Bedeutendes oder Erhabenes sich offenbaren würde und statt dessen etwas Kleines, Nichtiges oder Niedriges in die Erscheinung tritt. Tragik und Komik sind nicht Gegensätze, die einander ausschließen, sondern sie verhalten sich etwa wie zwei Seiten eines Dinges, die von zwei verschiedenen Lichtquellen beleuchtet werden: Wie man jede Seite des Gegenstandes für sich in ihrem entsprechenden Lichte betrachten kann — dies sei das Bild für die Gestaltung reiner Tragik bzw. reiner Komik —, so vermag man den Gegenstand in seiner Totalität wahrzunehmen, indem man beide Lichtquellen in raschem, wechselvollem Spiel wirken läßt; die verschiedensten, hier aufblitzenden, dort vorüberhuschenden Effekte fügen sich, weil sie alle in innerer Beziehung zueinander stehen und einander ergänzen, zu einer organischen Einheit. In ähnlicher Weise können Tragik und Komik zu einer Gesamtwirkung verbunden werden, die wir T. der ersten Stufe nennen wollen: Tragische und komische Motive werden so miteinander verknüpft, daß durch den resultierenden Stimmungskontrast der

tragische Eindruck vertieft wird. Solche Intensivierung der tragischen Grundstimmung erzielt z. B. im 'Hamlet' die komische Totengräberszene; überhaupt bieten Shakespeares Dramen eine Fülle von Beispielen für diese Form der T. Sie beruht, obwohl die Elemente zu einer geschlossenen, künstlerischen Einheit verflochten sind, noch auf einem Nebeneinander.

Eigentliche T. geht hervor aus einer völligen Verschmelzung von Tragik und Komik, aus ihrem Ineinander- und Durcheinanderwirken; diese Stufe entspricht, um noch einmal zu unserm Bild zurückzukehren, dem Effekt der beiden gemeinsam leuchtenden Lichtquellen, die beide Seiten des Gegenstandes in einheitlichem Lichte erstrahlen, gleichsam ineinander aufgehen lassen. Folgende Gestaltungsmöglichkeiten bietet das Drama für das Tragikomische:

a) Objektive T. Sie haftet dem tatsächlichen Geschehen an, zeigt sich im objektiven Verlauf einer Handlung, im Zusammenwirken äußerer Umstände. Objektiv tragikomisch sind tragische Zusammenhänge, die in engster Verbundenheit mit lächerlichen Motiven erscheinen: Hebbel 'Ein Trauerspiel in Sizilien' (s. u.). Wenn umgekehrt ein objektiv komischer Sachverhalt mit tragischen Schlaglichtern auftritt, so wird auch dann das Tragische in seiner Wirkung seiner spezifisch größeren Schlagkraft wegen überwiegen: Ibsen 'Die Wildente' (s. u.).

b) Subjektive T. Sie prägt sich im rein Psychischen aus, in der Art, wie ein Mensch vom Standpunkt seiner Weltanschauung aus die Umwelt erlebt und deutet. Sie ist die Verschmelzung von tragischem Pathos und Humor. Je nach der vorherrschenden Grundstimmung ist humoristisch gebrochene Tragik und tragisch gebrochener Humor zu unterscheiden (nach Volkelt). Im ersten Falle überwiegt das tragische Pathos. Dem persönlichen Leiden nimmt die Einsicht in die eigentlich lächerlichen, tollkomischen Verwicklungen des Menschenlebens seine vernichtende Gewalt, in die tiefste tragische Erschütterung mischt sich ausgelassene

Heiterkeit. Diese seelische Spannung führt in ihrer grotesksten Steigerung hart an die Grenze des Wahnsinns (Hamlet). Der tragische Humor ist die Gemütsstimmung des pessimistischen, bitter-philosophischen Spaßmachers. Weil er von der Unabwendbarkeit drohenden Geschickes und der Vergänglichkeit aller Güter mehr erfahren hat als andere, treibt er mit dem Erhabenen wie dem Allzumenschlichen sein witziges Narrenspiel; aber durch sein Lachen gelte der Wehlaut eines großen Seelenschmerzes (Lears Narr).

c) Als relative Tragikomik mag jene T. bezeichnet werden, die auf der Beziehung zwischen der objektiven Situation des Geschehens und der psychischen Veranlagung der Träger der Handlung beruht. T. stellt sich dann ein, wenn der sich entwickelnde dramatische Konflikt und der in ihn verstrickte Charaktertypus in einem inadäquaten Verhältnis zueinander stehen. Tragikomisch wird einmal der von einer hohen Leidenschaft beseelte, von erhabenem Pathos bewegte Held, der, in den leichtgeschürzten Konflikt einer Komödie gestellt, durch seine Maßlosigkeit und den Gegensatz zu seiner Umgebung der Lächerlichkeit verfällt und an ihr leidet: Molière *'Le Misanthrope'* (s. u.). Andererseits muß eine auf ein tragisches Motiv gegründete Handlung, die zum tragischen Ausgang tendiert, zur Tragikomödie werden, wenn in dem „Helden“ statt der heroischen Kampfbereitschaft auf Leben und Tod der Wille zum Kompromiß lebt, der den Lauf des Geschehens ins Tragikomische einbiegen und im Sande der Lächerlichkeit versickern läßt: Wolzogen *'Das Lumpengesindel'* (s. u.).

In allen besprochenen Fällen handelt es sich um organische Synthese von Tragik und Komik. Das muß mit Nachdruck gegenüber der rein mechanischen Verknüpfung von Tragischem und Komischem betont werden, die schon im mittelalterlichen Passionsspiel und seither stets noch im volkstümlichen Drama zu Hause ist, wo lustige Personen mit heiteren Zwischenepisoden ohne innere Not-

wendigkeit die ernste Haupthandlung durchbrechen. Solche Gestaltungsweise schafft keine T., bietet vielmehr statt eines harmonischen Organismus einen Mechanismus ohne alle Innerlichkeit. Zwar scheint solche Kunst auf den ersten Blick die gleiche psychische Reaktion auszulösen wie die T., die unser Gemüt in eine zwischen tragischer Erregung und Gefühlen des Komischen und Humoristischen geteilte Stimmung derart versetzt, daß es durch das Zusammentreffen dieser entgegengesetzten Bewußtseinszustände eigentümlich erschüttert wird; aber entscheidend ist, daß im Falle mechanischer Verknüpfung völlig getrennte Gegebenheiten zeitlich aufeinander folgende Stimmungen auslösen, die sich wesentlich von jener durch echte T. bewirkten gemischten Stimmung unterscheiden.

Dramatische Dichtung, die die kontrastierenden Elemente ins Grauenhafte und burlesk Verzerzte übersteigert, wird zur Groteske (Grabbe, Büchner, Wedekind, Schnitzler). „Man möchte vor Grauen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt“ (Hebbel).

§ 2. Die Frage nach dem Ursprung und der historischen Entwicklung der Tragikomödie führt zunächst in die Renaissance. Humanistische Kritik des 16. Jhs. fand sich vor die Aufgabe gestellt, die noch in mittelalterlicher Tradition befangene dramatische Komposition mit den widerstreitenden klassischen Theorien zu versöhnen. Tragikomödie nannte man das ernste Spiel mit glücklichem Ausgang, weil man die untragische Lösung des dramatischen Konfliktes als der Komödie eigenes Charakteristikum empfand; man bemühte sich, nachzuweisen, daß auch die Antike, obschon die Theorie streng zwischen Tragödie und Komödie schied und keine Vermischung duldete — Cicero: *„Turpe comicum in tragoedia et turpe tragicum in comoedia“* (*'De optimo dicendi genere'*; vgl. auch Plato *'Symposion'* und Horaz *'Ars*

poetica') — de facto ein tertium quid kannte, das weder Tragödie noch Komödie und doch auch beides zugleich war, die griechische Tragödie mit gutem Ausgang.

Scaliger (1561) erwähnt in diesem Sinne den 'Kyklops' des Euripides, der für alle so fröhlich ausgehe und nur dem Kyklopen Leiden bringe mit dem Verlust seines Auges. Vossius (1647) bemerkt, daß auch viele Komödien sich der Tragödie näherten, da sie für einzelne Personen ein unglückliches Ende brächten.

Guarini (1588) macht geltend, schon das frühe Satyrdrama habe Komisches in die Tragödienaufführung hineingebracht. Vor allem aber leitet er aus dem 13. Kapitel der Aristotelischen Poetik die Berechtigung der Mischform ab, aus dem Abschnitt, der eine zweite Art der Tragödie zuläßt, „welche eine doppelt zusammengesetzte Handlung hat, wie die Odyssee, und für die Besseren und Schlechteren den entgegengesetzten Ausgang nimmt“. Aristoteles betrachtet diese teilweise untragische Lösung des Konfliktes, diese Annäherung an die Komödie, als ein Zugeständnis an den Geschmack der Masse und ihrer Schwäche. Sie löse nicht die gleiche Lustempfindung wie die Tragödie aus, d. h. die, die aus Furcht und Mitleid und der Reinigung von diesen Affekten erwächst.

Guarini, später auch Donatus u. a. sehen in diesem Passus eine ausdrückliche Anerkennung der T., wenn Aristoteles auch diese Bezeichnung nicht gebraucht habe. Und wenn jemand an dem Namen Anstoß nehme, so könne er ja statt dessen „*Tragedia lieta*“ oder „*Commedia grave*“ sagen.

Der Name T. wurde von Plautus für seinen '*Amphitruo*' geprägt, und damit kommen wir zur zweiten für diese T. charakteristischen Freiheit gegenüber den klassischen Regeln. Im Prolog erklärt Plautus durch den Mund des Merkur, er wolle, da es nicht angehe, ein Stück Komödie zu nennen, an dem Götter und Könige und auch Sklaven Anteil hätten, einen Mischmasch daraus machen und es „*Tragicocomedia*“ nennen. Außer Guarini beruft sich auch Lope de Vega (*'Arte*

Nuevo de Hacer Comedias') auf das Beispiel des Plautus, wenn er die Verwendung von Personen hohen und niederen Standes im gleichen Stück verteidigt.

Guarini gelangt über eine bloße Rechtfertigung der Mischform hinaus zu einer ausführlichen Theorie der T. Es entspannt sich nämlich um seinen '*Pastor Fido*' (1588), eine Schäfer-T., eine Kontroverse zwischen dem Verfasser und Giasone de Nores, einem Professor aus Padua. In zwei Abhandlungen, '*Il Verato*' (1588) und '*Il Verato Secondo*' (1593), Erwiderungen auf Pamphlete de Nores', und einem beide zusammenfassenden '*Compendio della Poesia Tragicomica*' (1599) setzt Guarini seine Anschauungen ausführlich auseinander. Sie sind in nuce folgende: Die T. ist keine Verbindung von zwei Handlungen, deren eine eine vollständige Tragödie, die andere eine vollständige Komödie darstellt; sie ist auch keine tragische Historie, verderbt durch den niedrigen Stil der Komödie; noch ist sie ein komisches Märchen, in dem Todesfälle vorkommen. Vielmehr ist sie eine neue Gattung, die solche Teile der Tragödie und der Komödie miteinander verbindet, die durch ihre Vereinigung ein einheitliches, harmonisches Kunstwerk darzustellen imstande sind. Wie die Idealgestalt des Hermaphroditen Mann und Weib zugleich ist in göttlicher Schönheit und vollendeter Harmonie, so erwächst die T. aus inniger Verschmelzung von Tragödie und Komödie. Von der einen nimmt sie die edlen Charaktere, nicht die Handlung, die Fabel, wahrscheinlich, aber doch erfunden, die mäßige Rührung, nicht die Traurigkeit, die Gefahr, nicht den Tod; aus der andern die edle Fröhlichkeit, die glückliche Abwendung des Unheils und vor allem die komische Anordnung. Das Ganze ist ein harmonisches Mittelding zwischen der Strenge und Würde der einen und der Scherzhaftigkeit und Behaglichkeit der anderen Gattung. — In dieser Weise tritt Guarini für die Freiheit der Kunst, die Emanzipation von den Fesseln klassizistischer Regeln ein, für die T. als eine Gattung, die bezüglich der Handlung, der Episoden und Charaktere,

der Lösung des Konfliktes und des Stiles die goldene Mitte zwischen den Extremen der reinen Formen hält. Interessant ist, wie nahe Guarini der scholastischen Ästhetik steht. Immer und immer wieder stoßen wir auf den Begriff der *consonantia*, der für das scholastische Schönheitsideal (Augustin) von entscheidender Bedeutung ist.

Wie Guarini versucht Lope de Vega (*'Arte Nuevo de Hacer Comedias'*) der barocken Regellosigkeit, die dem Geschmack der Menge entgegenkam, doch eine feste Form abzuwingen, eben die T., die bestimmten Regeln folge, wenn auch nicht den klassischen. Er weist auf das Vorbild der Natur hin, die gerade ihrer bunten Mannigfaltigkeit einen Teil ihrer Schönheit entlehne.

Deutschland hat diesen umfassenden theoretischen Auseinandersetzungen Guarinis und Lopes nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Nur die Prologe zu den überlieferten Stücken aus dieser Zeit geben die Charakteristika an, die die Bezeichnung T. veranlaßten. Am häufigsten war der glückliche Ausgang ausschlaggebend.

Die ältesten neulateinischen T.n sind tatsächlich keine neue Gattung gegenüber den „Tragödie“ oder „Komödie“ genannten Stücken, sondern sie teilen ihre Stileigentümlichkeiten mit der gesamten Tradition neulateinischer Schauspiele: Meist sind es in mittelalterlicher Weise dramatisierte biblische Erzählungen — seltener bedeutungsvolle zeitgenössische Begebenheiten — in klassischer Form; d. h. mittelalterlich ist die epische Breite der Dialogführung, die Mißachtung der Einheiten, die Mischung von Personen verschiedener Rangstellung, das religiöse Gepräge und das groteske Nebeneinander von Tragischem und Komischem; klassisch ist die Verwendung antiker Namen und Traditionen, des Prologs, Epilogs und der Argumente und die Einteilung in Akte und Szenen. Es findet keine exakte Klassifizierung statt, sondern Dramen, die denselben Stoff behandeln, werden unbekümmert hier *comedia*, *historia*, dort *tragedia*, *tragicomedia* oder *drama*

comicotragicum genannt, mit der einzigen Einschränkung, daß Spiele mit unglücklichem Ausgang stets als Tragödien bezeichnet werden. Die Verknüpfung von Tragik und Komik ist also nicht gattungsbestimmendes, sondern nur zufälliges Stilelement, dem wir auch in der zeitgenössischen Tragödie begegnen. Man gelangt jedoch nicht über ein mechanisches Nebeneinander hinaus.

Die früheste T. stammt von dem italienischen Humanisten Carlo Verardi. In seinem *'Ferdinandus Servatus'* (1494) ist das Thema ein historisches: Der Mordversuch, den ein Wahnsinniger in Barcelona an König Ferdinand verübte (1492). Tisiphone wird von Pluto gesandt, um den Mord zu veranlassen. Der Mörder aber vermag den König nur zu verwunden; durch das inbrünstige Gebet seiner frommen Gattin wird er wunderbar geheilt. — Die Bezeichnung T. begründet Verardi so: das vorgeführte Verbrechen sei ein Stoff für eine Tragödie, aber der glückliche Ausgang mache das Stück zur Komödie. Es ist dies ein interessantes Beispiel für die bereits angeführte Art, wie mittelalterliche Komposition sich mit gewissen klassischen Elementen vereint.

Angeregt von Verardi schrieb der sächsische Edelmann Johann von Kitzscher als erster Deutscher eine T., die ebenfalls ein zeitgenössisches Ereignis dramatisch gestaltet, nämlich die Meerfahrt des Herzogs Bogislav X. von Pommern: *'Tragicomedia de iherosolomitana projectione illustrissimi principis pomerani'* (1501). Kitzscher argumentiert: Er wolle weder eine Tragödie noch eine Komödie, sondern eine wahre Geschichte schreiben. Ohne Akteinteilung stellen 10 Szenen dar: Die Abreise des Herzogs, Sorgen und Gram der einsamen Herzogin um den Gemahl, endliches Eintreffen guter Botschaft, dankerfülltes Gebet im Gotteshaus und Bericht des Boten von der Pilgerfahrt des Herzogs und dem Kampf mit den Korsaren. Diese erste T. auf deutschem Boden ist nicht so sehr von ästhetischem wie von historischem Wert.

In der Folge geschieht die Anwendung des neuen Begriffs der T. ebensowenig

einmütig wiesachgemäß. Gnaphaeus' *'Hypocrisis'* (1544) ist als *tragicocomoedia* bezeichnet, dagegen sein *'Acolastus'* (1530), ein Spiel vom verlorenen Sohn, das trotz der komischen Szenen mit den konventionellen Dirnen, Kupplern und Narrengestalten gelegentlich in geradezu tragische Stimmung übergeht, heißt eine Komödie. Macropedius gestaltet den gleichen Stoff im *'Asotus'* (1510, gedr. 1537) und wählt die Bezeichnung *fabula comica*, obgleich gerade er mit besonderem Nachdruck auf den ersten, lehrhaften Gehalt der Dichtung und die mystische Bedeutung des Komischen hinweist. Naogeorgus behandelt den Estherstoff im *'Humanus'* und nennt sein Stück *tragoedia nova*, trotzdem er der tragischen Hauptperson auch komische Züge verleiht. T.n heißen die Stücke des Hieronymus Ziegler — *'Ophiletes, drama comico-tragicum'* (1549); *'Protoplastus, Comico-tragoedia'*; *'Nomolthesia, Tragico-comoedia'*, — und die des Jacobus Schöpfer: *'Voluptatis ac Virtutis pugna, comoedia tragica et nova et pia'*; *'Monomachia Davidis et Goliae, tragico comoedia nova simul et sacra'*. Martin Balticus dramatisiert die Geschichten von Joseph (*'Adelphopolae'*, 1556) und Daniel (*'Drama comico-tragicum Danielis'*, 1558).

In den deutschen Spielen der Reformationszeit setzt sich die Bezeichnung T. viel langsamer durch. Die ersten T.n in deutscher Sprache sind die *'Tragicomoedia Sant Pauls Bekerung'* von Valentin Boltz (1546) und Dederichs' *'Tragicomoedia von dem frommen König David und seinem aufrührischen Sohne Absolon'* (1567). Weit häufiger findet sich als Untertitel „ein neu lustig Spil“ oder „eine nützliche history“, wie Sixt Birck die deutschen Fassungen seiner Spiele überschreibt.

Aus dem reichen internationalen Erbgut dieser religiösen, moralisierenden Spiele erwächst die Blüte der Renaissance-T., wie sie in England neben Shakespeare von Peele, Greene, Fletcher und Heywood, in Frankreich besonders von Garnier, Scudéry, Rotrou und Alexandre Hardy gestaltet wurde. Die Gattung als

solche entspricht keineswegs dem Begriff der T. moderner Ästhetik, sondern ist genauer als romanesques Schauspiel zu bezeichnen. In einzelnen Fällen, besonders in Shakespeares Kunst, gelangt die Technik über die volkstümliche, nur äußerliche Verknüpfung tragischer und komischer Motive hinaus zur Verinnerlichung, zur Synthese einer künstlerischen Einheit und damit zu echter Tragikomik.

Solche Höhe bleibt den deutschen Zeitgenossen versagt. Ayrer und der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig bieten in ihren T.n das volkstümliche Drama, das nach großer Gefahr einen glücklichen Ausgang nimmt, und in dem vor allem auch der Narr nicht fehlen darf.

Bis ins 17. Jh. hinein tritt man da für diese Mischform ein, wo man bewußt der Schaulust und dem Verlangen nach Abwechslung Rechnung trägt (Wanderbühne, Schuldrama). Chr. Weise verlangt ausdrücklich: „Allemal lasse man die Affekten konträr aufeinander folgen, daß die Zuschauer in immerwährender Veränderung erhalten bleiben.“ (Vgl. *'Lust und Nutz'*.) Weise erreicht die Stimmung des Rührstücks, aber keine synthetische Tragikomik.

§ 3. Klassizistische Kritik leistet wenig oder nichts Positives für die theoretische Lösung des Problems der T. Man lehnt sie ab als eine Bastardgattung, die von jeder ernsthaften Diskussion auszuschließen ist; allerdings ist es wiederum jene volkstümliche, mechanische Technik, die etwa Opitz, Gryphius und Gottsched vorschwebt, wenn sie in ihren kritischen Schriften ausdrücklich jede Mischung von Tragik und Komik untersagen.

Lessing definiert die T. als „die Vorstellung einer wichtigen Handlung, die einen vergnügten Ausgang hat“ (St. 55, Hamb. Dr.). Von einer Vermischung tragischer und komischer Elemente sei bei Plautus gar nicht die Rede, der *'Amphitruo'* sei ganz komisch. Plautus habe nicht entfernt daran gedacht, eine besondere Gattung zu schaffen, als solche habe erst die Renaissance ihre dramatischen Mißgeburten proklamiert. „Jener Zwitterton“, den der Hanswurst ins Schauspiel ge-

bracht habe, ist ihm verhaßt. Dem seit Lope geläufigen Argument, das tragisch-komische Drama sei ein getreues Abbild der Natur, entgegnet er: Die Natur ist in ihrer Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und Veränderungen unendlich; sie kann also auch nur von einem unendlichen Geist so geschaut werden. Der endliche Geist, der die Natur genießen will, muß, um Endliches anschauen und empfinden zu können, imstande sein, Einzelheiten herauszulösen, zu abstrahieren; ohne dies Vermögen wird er wegen der Fülle der Empfindungen gar nichts empfinden. Nun ist es „die Bestimmung der Kunst, uns im Reich des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern Sie gewährt uns den gewünschten Gegenstand so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet. Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein, so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr. Es muß uns notwendig eckeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir uns aus der Natur wegwünschen.“ In diesem Sinne muß die Tragik frei von aller Komik gestaltet werden, weil beide völlig entgegengesetzte Empfindungen auslösen, die einander hemmen. „Nur wenn eben diese Begebenheit in ihrem Fortgang alle Schattierungen des Interesses annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der anderen entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vorteile zu ziehen“ (St. 70, Hamb. Dr.).

Der letzte Hinweis gibt die Möglichkeit einer Synthese zu, wie Lessing sie in Shakespeare verwirklicht fand. Aber er empfahl, Shakespeare so zu gebrauchen wie der Landschaftsmaler die camera

obscura: „Er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektieret, aber er borge nichts daraus“ (St. 73, Hamb. Dr.).

Wenn schon die *comédie larmoyante* vor Lessing auf Grund des Gefühlseffektes als eine der T. verwandte Form bezeichnet werden kann (sie bewirkt durch das Herübergleiten aus der heiteren Stimmung des Lustspiels in tränenselige Rührung eine ähnliche gemischte Stimmung wie die T.), so ist die Beziehung zu Lessings Komödie noch enger. „Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren. Die wahre Komödie will beides“, sagt Lessing schon 1754. 'Minna von Barnhelm', die „sinnend heitere Mischkomödie“ (Holl), bewegt sich unmittelbar an der Grenze des Tragikomischen: Das hohe sittliche Pathos des Tellheim, seine strenge Moralität und soldatische Ehrenhaftigkeit würden dann tragikomisch werden, wenn er durch ihre Übertriebenheit und den Gegensatz zur Umwelt der Lächerlichkeit verfiel; aber in der Folge der Ereignisse und durch die Einwirkung der Gegenspieler wird seine Starrheit allmählich erschüttert; die reine Menschlichkeit triumphiert über die Leidenschaft.

Die Tragikomik, die Lessing hier andeutet, aber nicht Gestalt werden läßt, hat Molière in seinen Lustspielen voll entfaltet. Molière zeigt uns den leidenschaftlichen Idealisten, wie ihn seine Maßlosigkeit, sozusagen sein Mangel an gesunder Mittelmäßigkeit, in Konflikte mit der Umgebung bringt und ihn endlich der Lächerlichkeit ausliefert. Das Musterbeispiel solcher Tragikomik ist der '*Misanthrope*': Alceste, dieser leidenschaftliche Verfechter der Geradheit und unbedingten Wahrheit, der geschworene Feind aller Kompromisse und oberflächlichen Konvention, wird in seiner höfischen Umwelt, in der der „*bon sens*“ und die Leichtfertigkeit galanten Zeremoniells herrschen, lächerlich und unglücklich.

Auch im '*Tartuffe*' tragen Heuchelei und falsche Frömmigkeit den Sieg davon, ehe die endgültige Schlußwendung erfolgt; auch hier haben wir Tragikomik dadurch,

daß ein edler Charakter, der für seine Dienste Dank erwartet, der Lächerlichkeit verfällt und an ihr leidet.

So ist auf dem Boden französischer Klassik das Edelste und Tiefste erwachsen, das die T. zu leisten vermag. Deutscher Klassik dagegen ist solche Kunst gänzlich wesensfremd. Schiller und Goethe verlangen die Befreiung des Lustspiels von Pathos und sittlichen Rührungen. Das Gebiet der Komödie ist für sie das Gebiet des Schönen im Sinne Kants; das Erhabene bleibt der Tragödie vorbehalten.

Im Sturm und Drang (s. d.) spielt zwar die T. eine Rolle, allein sie ist gedacht als *spectaculum vitae humanae*, als das Schauspiel nach dem Muster Shakespeares, „das lebende Gemälde der sittlichen Natur“ (Gerstenberg); man lehnt die strenge Klassifizierung ab und findet, wenn schon das Schauspiel noch einen besonderen Namen haben soll, den der T. gerade passend: „Schauspiel ist Schauspiel und damit gut! Jene Teilung gemahnt mich nicht anders, als wenn man die liebe Mutter Natur in die lachende und weinende, tragikomische und komisch-tragische tabellieren wollte, da sie doch das alles in einer und eine in dem allen ist da meinen sie nun verbieten zu können, daß das Komische etwas Tragisches und das Tragische etwas Komisches begleite, und bedenken nicht, wie dem einen mit dem andern oft aufgeholfen werden könnte“ (Bürger). Synthetische T.n, völlige Verschmelzung von Tragik und Komik zu künstlerischer Einheit, bietet der Sturm und Drang nicht.

Auf dem Boden der Romantik (s. d.), deren Ideal die Universalpoesie ist, die alle Schranken zwischen den dramatischen Gattungen beseitigt (Schlegel, Schelling, Tieck wünschen eine Annäherung des Dramas an das Epos und den Roman), ist die Tragikomik durchaus möglich. Vermischung von Tragik und Komik, von Pathos und Ironie ist Stilprinzip. Shakespeares Kunst ist Vorbild (vgl. Schelling 'Philosophie der Kunst'). Praktisch kommt Tiecks 'Blaubart' der T. am nächsten; er führt „in der Kindheit zau-

berreiche Grotte, allwo der Schreck und jede Albernheit verschlungen sitzen“.

Der epische Stil dramatischer Technik führt zur ekstatischen Kunst des Jungen Deutschland (s. d.). Es ist der „zwischen den beiden Polen Ultrapathos und Überzynismus hin- und herzuckende Stil“ (Arnold), der in Grabbes Dramen oft tragisch-komische Effekte in grotesker Verzerrung erzielt. Aber weder Grabbe noch Büchner schaffen eine einheitliche organische T.

§ 4. Eine positive Theorie der T. gibt erst Hebbel wieder im engen Zusammenhang mit seinem 'Trauerspiel in Sizilien'. „Die T. entsteht, wenn ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wenn auf der einen Seite der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern aber keine berechnete, sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der zahllose Opfer hinunterschlingt, ohne ein einziges zu verdienen.“ Das Untragische, Barocke der Form liegt darin, daß sie nicht wie die Tragödie das sittliche Ideal darstellt und durch dessen Sieg eine allseitige Verbesserung der menschlichen Verhältnisse bewirkt, sondern eine sittliche Korrektur nur teilweise eintritt, auf der Seite der tragisch leidenden Menschheit; der faule Sumpf bleibt bestehen, die Korruption behält die Oberhand. Als zweites Moment gehört zur untragischen Form die Verknüpfung des Geschehens mit lächerlichen Zufällen. Nicht Notwendigkeit herrscht, wie in der Tragödie, sondern Willkür und „ein läppisches Ungefähr“ bringen objektive Komik in das tragische Geschehen. Der Stil des Ganzen muß dem der Komödie angenähert sein, denn das tragische Pathos verträgt sich nicht mit barocken, lächerlichen Motiven (vgl. Hebbel 'Abfertigung eines ästhetischen Kanegießers' und 'Sendschreiben an Röttscher').

Im 'Trauerspiel in Sizilien' ist die grauenvolle Macht des sizilianischen Polizeistaates der faule Sumpf, gegen den gedrückte Menschheit vergeblich ankämpft. Ein unschuldiges Mädchen wird von feigen Dienern des Gesetzes, bloß weil sie sich gegenseitig imponieren wol-

len, ermordet und beraubt. Ihr Geliebter wird von ihnen des furchtbaren Verbrechens beschuldigt, aber ein Obstdieb, der von einem Baum aus die Vorgänge beobachtet hat, bringt ihre Schuld ans Tageslicht. „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und wenn der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar.“ Ein läppischer Zufall hat das grausige Geschick herbeigeführt — ein Zufall bringt es ans Tageslicht: darin liegt die objektive Tragikomik im Sinne Hebbels. Wenn der Verbrecher seine gerechte Strafe findet, so wird dadurch nicht die sittliche Idee zur Siegerin, sondern ihn trifft nur die Rache des Machthabers, dem er seine zukünftige Gattin tötete. „Der Sumpf von faulen Verhältnissen“ bleibt bestehen, die tyrannische Macht wird gefestigt. Sittlich korrigiert werden der Geliebte und der Vater der Ermordeten: sie nehmen die Sühne eines mühevollen Lebens auf sich.

Von dieser Form der T. trennt Hebbel „die ordinäre T., die ein mehr bedauerliches als tragisches Geschick in untragischer Form darstellt; z. B. wenn bei bedeutenden Personen nebensächliche, an sich betrübende Umstände betont werden, der Rührung wegen“.

Hebbel betont, daß die T. keine bloße Parodie sei und nicht zur Karikatur verflacht werden dürfe; allein Ibsen beweist, daß die Karikatur durchaus nicht aller Tiefe und Symbolik zu entbehren von vornherein verurteilt ist. In der 'Wildente' ersteht durch die Karikatur des Wahrheitsfanatikers in der Narrenkappe die ergreifende T. des „Menschenbeglückungsdilettantismus“. Ursprünglich komisch ist das Motiv dieses phantastischen Idealisten in seiner Überspanntheit und seinem Weltverbesserungsseifer. Er ist die Ursache tieftragischen Geschicks, in dessen Schatten die Komik fast ganz verschwindet. Es spricht ein satanischer Humor aus der Verkettung der Umstände: Der Weltverbesserer zertrümmert ein bescheidenes Eheglück, treibt

ein unschuldiges Kind in den Tod, um seine „Lebensaufgabe zu lösen“, d. h. um seinem Freund die Augen zu öffnen, daß er erkenne, wie sein Haus in einem Sumpf gebaut sei. Die ihm so tragisch fehlgeschlagene Hoffnung, „das ideale Zusammenleben in Wahrheit und ohne Heimlichkeiten“, wird still und ohne große Geste in seinem Elternhaus verwirklicht, wo sich zwei Menschen ihre Vergangenheit verzeihen und sich voll gegenseitigen Vertrauens die Hände zum Ehebund reichen.

Richard Dehmel hält die T. für die dramatische Form, die allein Ausdruck moderner Moraldramatik zu sein vermag, die statt des starren leidenschaftlichen Charakters den verwandlungsfähigen Menschen zum Helden wählt. Vollkommenes Gleichgewicht zwischen tragischen und komischen Motiven und Komplikationen ist das Ideal. Als Musterbeispiel schwebt ihm Shakespeares 'Troilus und Cressida' vor. „Während der törichte Wille des rein tragischen Helden auf einen für ihn unmöglichen, für uns wertvollen Zweck erpicht ist, will der komische Held in seiner Torheit gerade das Menschenmöglicheste an Wertlosigkeit oder Zweckwidrigkeit leisten; so z. B. Hektor, der auf dem Schlachtfeld, als wär's ein Turnierplatz, durchaus den gnädigen Herrn spielen will und dafür einfach abgemurkst wird.“ Dehmel hat theoretisch wohl die Notwendigkeit der Verschmelzung, der Ableitung von Tragik und Komik aus einer gemeinsamen Quelle eingesehen. Praktisch ist sie ihm nicht geglückt. Sein 'Mitmensch' ist keine T., sondern fügt einige komische und zynische Elemente ohne innere Notwendigkeit in ein bürgerliches Trauerspiel. Was Dehmel vorschwebte und seinem mehr lyrischen Talente versagt blieb, vollendete Strindberg in einigen seiner Moralkomödien. In 'Rausch' entwirft er mit dem kalten Hohn und der sarkastischen Ironie seines nordischen Humors ein tragikomisches Zerrbild von der menschlichen Torheit, die in verblendeter Gier um eine Schimäre kämpft. Hier erweist sich das tragische Erleben als die Kehrseite des

Komischen; die Komik intensiviert die Tragik. Beide entspringen einer gemeinsamen Quelle, der sittlichen Unvernunft des Helden.

Naturalistische Kunst wandte sich gern zur T. als einer angemessenen Form, die gesteigerte Natürlichkeit und größte Wirklichkeitsnähe verbürgte. 'Der rote Hahn' von Gerhart Hauptmann ist keine T., sondern eine satirische Komödie, aus deren Rahmen der Schluß heraustritt; der Tod der Frau Fielitz findet keine notwendige Motivierung im dramatischen Konflikt, ist also auch nicht tragisch, und damit fehlt die eigentliche Voraussetzung zur Tragikomik.

Sie ist auch im 'Peter Brauer' nicht vorhanden, der T. des verlumpten Genies, dessen beste künstlerische Kraft im Luderleben vergeudet und zerstört wird: Nicht eine wirklich bedeutende Persönlichkeit wird der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern nur vorgetäushtes Künstlertum. Peters Brauer hat nichts von dem göttlichen Funken, den wir allenfalls bei 'Kollege Crampton' noch vermuten dürfen; es fehlt die Tragik, die etwa aus dem Geschick eines überragenden Talentes erwachsen würde, das erfolglos um Anerkennung ringt und im unwürdigen Kampf ums nackte Dasein sich aufreibt und verloren geht.

Objektive Tragikomik von gewaltigem Ausmaß bieten die 'Ratten', das buntwirre Bild des Lebens in einer Berliner Mietskaserne. Hier wohnt die Komik des Zufalls, die Lächerlichkeit des Alltags dicht bei der erschütternden Tragik und dem Entsetzen entarteter Menschheit. Wie zu einem grotesken Holzschnitt fügen sich die wüsten Schatten rohen Verbrechertums, die helleren Töne komischer Zusammenhänge und wenige feine, leuchtendhelle Schlaglichter primitiver Menschlichkeit zusammen.

In Wolzogens 'Lumpengesindel' wird durch das der bürgerlichen Tragödie geläufige Motiv der auf einer Lüge gegründeten Ehe Tragik vorbereitet; allein diese intellektuellen Proletarier der Künstlerbohème, denen Fortuna so viel schuldig blieb, ziehen dem heroischen Ende den

Kompromiß vor, der ihnen die Aussicht auf ein bescheidenes Glück läßt. Gern setzen sie ihr Leben für ihre Ideale ein, wenn es ihnen ohnehin durch die jämmerlichen Alltagsnöte zur Qual geworden ist; aber in dem Augenblick, wo sie zufällig einmal zu Geld gekommen sind, zu verlangen, daß sie um eines verjährten Ehrenhandels willen ihr Leben aufs Spiel setzen, — das ist gemein!

Diese Technik, Tragik anzubahnen, um sie dann überraschend in Komik umschlagen zu lassen, ist für Frank Wedekinds Kunst typisch. Es ist ein romantischer Zug an Wedekind, in tragischem Geschehen Komik aufzuspüren und mit plötzlicher Ironie die Illusion zu zerstören. Am Schluß des 'Kammersängers' durchbricht groteske Situationskomik die Tragik des Freitodes der enttäuschten Geliebten. Grabbes Zügellosigkeit und Büchners Zynismusleben in 'Karl Hetmann, der Zwerggriese (Hidalla)' wieder auf; eine dämonische Ironie liegt in der Tragik Hetmanns, den nach dem Zusammenbruch eines phantastischen Lebenswerkes ein Zirkusdirektor als dummen August einstellen will. Auch der 'Marquis von Keith' endet nach seinem mißglückten Schwindelunternehmen nicht tragisch: „Das Leben ist eine Rutschbahn!“ König Nicolo in 'So ist das Leben' bringt subjektive Tragikomik in das Spiel: Er ist der Narr, der das Leid seines Herzens enthüllt, während sich die Zuschauer an seinen köstlichen Späßen belustigen.

Grauenhaft verzerrte Tragikomik enthält Schnitzlers Groteske 'Der grüne Kakadu'. Die schauerhaften Schrecken der französischen Revolution werden mit grotesker Komik zu einem zügellosen Spiel voller Greuel verwoben.

Es heißt die Bedeutung der T. und ihre Leistungsfähigkeit überschätzen, wenn man, wie modernste Dramatiker, in ihr die höchste dramatische Form erblicken will, weil sie Lebensprobleme und Menschenschicksale am erschöpfendsten darzustellen vermöchte; daß aber wirklich unsterbliche Werte in dieser Form gestaltet werden können, das liegt an ihrer Fähigkeit, eine großartige Weltanschau-

ung zu geben, wie sie Heine vom romantischen Lustspiel verlangt (vgl. Heines Brief an Friederike Robert vom 12. Oktober 1825). Als Verschmelzung einer nach Heine im Grunde tragischen Weltanschauung mit Komik und Ironie vermag die T. höchster Vollendung an die Seite der Aristophanischen Komödie zu treten.

Creizenach *Geschichte des neueren Dramas* 1911. Arnold *Das deutsche Drama* 1925. Holl *Geschichte des deutschen Lustspiels* 1923. Lipps *Komik und Humor* 1898. Volkelt *Ästhetik des Tragischen* 1917. Klempner *Komik und Tragikomik bei Molière*, Neuere Sprachen 1922. Hanna Corbach.

Trunkenheitsliteratur. Unter „T.“ versteht man Schriften, die sich mit dem Laster der Trunksucht beschäftigen zum Zweck der Bekämpfung dieses Übels, teils durch offenen Angriff, teils aber auch durch bloße, meist derb-realistische Darstellung, bei welcher oftmals, dem grobianischen Geschmack der Zeit entsprechend, eine Freude an dieser Darstellung nicht zu verkennen ist. Die Hauptblüte dieser Literaturgattung fällt in das 16. Jh.

I. Vorläufer. Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. finden sich in allen möglichen Schriften Zitate und Kapitel, die sich gegen das damals stark verbreitete Laster der Trunksucht richten. So heißt es beispielsweise in dem 1477 von Joh. Bämle zu Augsburg gedruckten 'Buch der Kunst, dar durch der weltlich mensch mag geystlich werden' ('Buch von der Gemahelschaft zwischen Gott und der Seele') [Bl. 58 b]: *Darnach in dem vierden geczeld sach ich leütt den auch bößlich geschach. Die sassen in wirtschaft vnd in trunckenheyt. Vnder in was groß lüder vnd geschray von rauffen vnd schlagen. Sy empfiengen in essen vnd in trincken giff / dauon sy hin vielen und starben vnd vielen behennend ab in die grüben. Vil schwarzer schwein sach ich vnder jn / die sich mit jn walzten vnd hatten groß geschray / so sich die leütt zu dem val gaben.* [59 a] *Ein stymm sprach in das geczeld. Vil menschen sterben von vnmässigkeit an sel vnd leib. Der stymm achteten sy nicht vnd einer viel nach dem andern ab.*

Auch Sebastian Brant widmet in seinem 'Narrenschiff' (1494) diesem Thema ein ganzes Kapitel (16) mit der Überschrift: '*Von fullen und prassen*'. Brant warnt hier vor den Folgen der Unmäßigkeit: Krankheit im Alter, frühzeitiger Tod; er lobt den mäßigen Genuß: *ein wiser ist, wer sittlich drinkt* (16, 20). An Beispielen, besonders aus der Heiligen Schrift (Noah, Lot u. a.), weist er die Schädlichkeit des Übermaßes nach. Es folgt dann eine Schilderung des zeitgenössischen Schlemmerlebens; ein Strick um den Hals wäre den Narren besser. Den Schluß bildet ein Bibelzitat (Spr. Salom. 23, 31).

II. Die hauptsächlichsten Schriften der T. In Brants Darstellung findet man bereits die typischen Merkmale der nunmehr einsetzenden und zum Kampf gegen das Laster vorgehenden T.; typisch vor allem ist das Zurückgreifen auf biblische Ereignisse und die Anführung biblischer Zitate sowie das Realistische der Darstellung.

1. Der erste, der eine Schrift ausschließlich dem Laster der Trunksucht widmet, ist Johann von Schwarzenberg mit seinem 'Büchlein vom Zutrinken' (1512/13). Schwarzenberg nimmt zum Anlaß des Werkes die Reichstagsverordnung von 1512 wider das Zutrinken. Er schildert, wie unter dem Eindruck dieser Verordnung die „höllischen Stände“ an ihre getreuen Diener, die Zutrinker, Sendbriefe schicken, in welchen sie diese ermahnen, nicht von ihrem bisherigen Tun abzulassen. Gegen diese Sendbriefe der höllischen Stände erscheint dann wiederum eine „engelische botschaft“, die die Zutrinker von dem Verderblichen ihres Tuns abbringen will. Das nicht allzu umfangreiche Büchlein ist in Prosa abgefaßt.

2. Als nächster nach Schwarzenberg ist Sebastian Franck von Wörd zu nennen. 1531 erschien seine Schrift '*Von dem gewlichen laster der trunckenheit* | *So inn disen letsten zeyten: erst schier mit den Frantzosen auffkommen* | *Was füllerey* | *sauffen* | *und zutrinnen* | *für jamer* | *unrath* | *Schaden der seel und des leibs* |

auch armüt und schedlich not anricht / und mit sich pringt / Und wie dem übel zu rathen wer / gründlicher bericht und rathschlag / auß Göllicher geschrifft / durch Sebastian Franck. In 16 Abschnitten gibt Franck einen sehr gründlichen Bericht über die einzelnen Schäden, die aus der Trunksucht entspringen. Durch die ganze Schrift weht ein Zug verzweiflungsvoller Resignation. Franck glaubt selbst nicht mehr, daß dem Übel noch gesteuert werden kann; seiner Meinung nach ist alle Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit so groß geworden, daß darin ein sicheres Zeichen für den herannahenden jüngsten Tag gegeben ist. *Helff hie wer helfen mög / die frommen mit gebet / die oberkeit mit gewalt / Gott mit seiner genad und zükunfft*. Ohne Scheu geht der Verfasser der Wurzel des Übels nach: *Wie dz man nichts auß richt? Da seind die Gesetzgeber die ersten / die es verbrechen*. Auch die Fürsten greift er scharf an (6); unter ihrer durch die tägliche Prasserei bedingten schlechten Regierung leiden die Länder. Francks Werk ist außerordentlich langatmig und leidet unter den häufigen Wiederholungen; doch ist niemals der tiefe sittliche Ernst zu verkennen, der den Verfasser zu seiner Schrift bewog.

3. Unterhaltender als die umständliche Schrift Francks ist *Leonhard Schertlins* 1538 erschienenes Werk: *Künstlich trinken Eyn Dialogus von Künstlichem vnd höflichem. Auch vihischem vnd vnzüchtigem trincken. Item Was nutz vnd schad auß beden teylen entspring vnd herkom. Auch mit was gaben Gott Bachus die seinen begabet vnd belont. Vnd wie er allerley geschlecht der menschen, durch seine gaben bedört, vnd zu jm bringt, wie hierinn durch vil Exempel, der Biblischen vnd Heydnischen historien wirt anzeygt*. Es ist in Reimen gehalten, und wie schon die Dialogform humanistisch ist, so greift Schertlin auch im Inhalt auf das klassische Altertum zurück: Er verteidigt den Wein an sich in der Gestalt des Bacchus; in der Figur des Silenus jedoch stellt er in bissigen Versen die unsinnige Sauferei besonders des Adels seiner Zeit bloß. Weiditz schmückte das Werk mit Holzschnitten.

4. Auch Jörg Wickram beteiligte sich an dem Kampf gegen das weitverbreitete Laster. 1551 schrieb er seinen Dialog 'Von dem mächtigen Hauptlaster der Trunkenheit'. Den Inhalt des Werkes bildet ein Traum-Dialog zwischen dem Verfasser und einem Mönch. Das Werk besitzt wenig Überzeugungskraft, der Schluß ist ganz allgemein gehalten.

Überzeugender dagegen mutet sein Feldzug gegen die Trunksucht in der 1556 erschienenen Schrift 'Von den sieben Hauptlastern' an, in der er sich im 5. Abschnitt mit der „Füllerei“ beschäftigt. Nachdem er im 37. Kapitel erklärt, daß Trunkenheit der Anlaß zu vielen Übeln ist, bringt er in den folgenden 7 Kapiteln Beispiele dafür. Neben biblischen Geschehnissen und solchen aus dem Altertum bringt er auch eine zeitgenössische Begebenheit (41), die die üblen Folgen des Trunkes schildert.

Die Schrift ist reichlich schulmeisterlich-pedantisch gehalten, die moralischen Nutzenwendungen am Schlusse jedes Kapitels sind mitunter an den Haaren herbeigezogen.

5. Endlich seien hier noch aus der Fülle der kleineren Schriften erwähnt der Nürnberger Meistersinger *Daniel Drechsel* mit seinem Spruchgedicht 'Ein Spruch des Propheten Esaiae wider die Trunkenheit vnd vberfluß des Weins' (1563), *Hieronymus Bock* mit seinem 'Orden der vollen Brüder', *Pfarrer Schönberg* mit dem 'Sendbrief an die vollen Brüder' und endlich auch *Hans Sachs*, der 1553 ein 110 Zeilen langes Gedicht, betitelt 'Der vollen Brüder Turnier', schrieb.

III. Berührungen mit der übrigen zeitgenössischen Literatur. Ein enger Zusammenhang besteht vor allem zwischen der Trunkenheits- und *Grobianusliteratur*. *Dann grosse füll und trunckenheit ist dises vöclklins täglich kleidt*, heißt es bei Scheit im 'Grobianus' (2066 f.). Zum echten Grobian gehört nicht nur unflätiges Benehmen bei Tisch und im Verkehr, sondern auch *sauffen und pancketiren*.

Auch *Murner* hat sich dem Kampf

gegen das „Hauptlaster“ angeschlossen. In der 'Mühle von Schwindelsheim' hat er diesem Thema ein Kapitel geweiht (X, 'Das schütz bret uffziehen'), in der 'Schelmenzunft' findet sich ein Grobianuskapitel ('Die Sauw kronen'), und auch in der 'Narrenbeschwörung' kommt ähnliches vor (bes. 6, 18, 48).

Selbstverständlich fanden auch die Dichter der *Fastnachtspiele* in der Trunksucht einen ausgiebigen Stoff für ihre Dichtungen (Rosenblüt: 'Die XV. clage', 'Die meisterliche Predigt'; Folz: 'Von einem Füller' u. a.).

Aus der niederdeutschen Literatur sei wenigstens angezogen Strickers Drama 'De düdesche Schlömer' (1584), worin zum Schluß die Warnung ausgesprochen wird (4555 ff.):

*Hölet juw ock vor drunckenheit,
Daruth allerley böß entsteith.*

*Ein vorsapn Ridder und Drunckenbolt
Is gemeinlick ein Narre stolt. —*

Schließlich sei noch Fischart erwähnt, der besonders in seiner 'Geschichtsklitterung' (zuerst 1575) Berührungen mit der T. aufweist. „Wie in seinem 'Eulenspiegel', so hat er auch hier alle Stände und Berufe durchgehechelt und die besondere Unsitte seiner Zeit und seines Volkes, die Schlemmerei, ausgiebigst verspottet und wieder unter Scheits Einfluß, die Andeutungen Rabelais' weiterführend, Grandgousier, Gargantua und den Mönch Johann zu echten Grobianern, zu wackeren deutschen

Schlemmern umgestaltet“ (A. Hauffen *Johann Fischart I* [1921], S. 139). In dem berühmten 8. Kapitel, der 'Truncken Litanei', scheint die Darstellung jedoch im Gegensatz zu den Vorgängern Fischarts ganz getragen von der Freude an einer solennen Kneiperei, die belehrende und bessernde Absicht erscheint gering. Die Darstellungsweise ist zwar satirisch, aber keineswegs gehässig zu nennen. —

Daß in den Predigten jener Zeit häufig gegen die Trunksucht gewettert wird, bedarf keiner besonderen Erwähnung; ebenso selbstverständlich ist das Auftreten eines „Saufteufels“ in der „Teuffelliteratur“ (s. d.), welchen Mattheus Friederich dort einführt ('Wider den Saufteufel', Frankfurt 1551). Am Anfang seiner Schrift spricht Friederich einen Gedanken aus, der den Zweck dieser ganzen T. enthüllt:

Du edle deutsche Nation

Die du wärst aller Land ein Kron

So du von deinem Sauffen liesst

*Deins Lobs ein end kein Mensch nicht
wüsst.*

W. Stammer *Von der Mystik zum Barock* 1927, S. 415 ff., 520. Grässe *Bierstudien* 1870. F. Zarncke *Die deutschen Universitäten im MA.* 1857. Über Grobianus-Literatur RL. Bd. I, S. 463 f. Keller *Fastnachtspiele* 1853. H. A. Bob *Johann Fischarts Nachleben in der deutschen Literatur.* Diss. Straßburg 1914, S. 42 f. M. Osborn *Die Teuffelliteratur des 16. Jhs.* 1893, S. 74 f. L. Lindenschmit *Mainzer Zeitschr.* 4 (1909) S. 55. Eberhard Klauß.

Register

(Personennamen und Titel anonymer Werke)

Von Dr. **Erich Neuner**

Das Register ist so angelegt, daß die Angaben der Seiten- (Spalten-)Zahlen mit ihren Beifügungen eine möglichst weitgehende Aufklärung geben über Umfang, Gestaltung und Bedeutung der Textstellen, auf welche sie sich beziehen.

Einfache Spaltenangaben (römische Ziffer = Bandzahl; ^a = linke, ^b = rechte Spalte) verweisen auf Stellen im Text, bei welchen der angeführte Name für sich allein oder in Verbindung mit einem Text von nur geringem Umfang (unter 3 Zeilen) vorkommt. In der Mehrzahl der Fälle handelt es sich hier um bloße Namensnennungen.

Ist der Spaltenangabe ein f («folgend») hinzugefügt, so zeigt dies an, daß entweder der Name in der angegebenen Spalte mehrmals vorkommt, oder in Verbindung mit einem etwas umfangreicheren Begleittext steht (von ca. 3 Zeilen angefangen bis zum Höchstausmaße von annähernd einer halben Spalte).

Die Hinzufügung von ff verweist auf Stellen vom Umfang einer halben Spalte und darüber (bis annähernd eine Spalte).

Textstellen im Umfang einer vollen Spalte und darüber sind mit fff bezeichnet.

Zum Unterschied von der sonst oft üblichen Bezeichnung (f = folgende Seite) werden also hier Stellen, die mit f und ff bezeichnet sind, im Text in der Regel auf einer Seite zu finden sein. Nur Stellen mit der Bezeichnung fff werden sich öfters auch über mehrere Seiten erstrecken. Die neuartige Anlage des vorliegenden Werkes erforderte eine solche, von der bisher üblichen Art der Registeranlage abweichende, Gestaltung. Die Anlage des Werkes nach sachlichen Gesichtspunkten und die Verteilung des Textes auf zahlreiche Artikel ließ es auch wünschenswert erscheinen, eine möglichst vollständige Übersicht über alle Stellen des Vorkommens der Namen nicht nur in den verschiedenen Artikeln, sondern auch innerhalb der einzelnen Artikel zu geben. Wenn sich z. B. der Artikel »Epos« über 20 Spalten (I 318^b—328^a) erstreckt und darin der Name »Goethe« wiederholt und an verschiedenen Stellen genannt wird, so konnte sich das Register bei der Art des vorliegenden Werkes nicht damit begnügen, das Vorkommen dieses Namens in diesem Artikel etwa mit »I 320 f« zu bezeichnen, es mußte vielmehr eine genauere Bezeichnung angewendet werden, die dem Benützer ein klareres Bild über die Art des Vorkommens des betreffenden Namens im Text vermittelt: I 320^{bf} 321^a 325^b (Epos); — wobei das Semikolon stets die Reihe der Spaltenangaben abschließt, die sich auf ein und denselben Artikel beziehen. Von der allgemeinen Bezeichnung »u. ö.« (öfteres Vorkommen eines Namens in einem Artikel) ist im vorliegenden Register nur in ganz wenigen Einzelfällen Gebrauch gemacht worden.

Bei dem besonderen Charakter des vorliegenden Werkes mußte es das Register auch als seine besondere Aufgabe betrachten, einen möglichst umfassenden Überblick über die literaturwissenschaftliche Forschung vermitteln zu helfen; deshalb wurden die in den

Literaturangaben vorkommenden Namen von Verfassern fachwissenschaftlicher Arbeiten mit allen Stellen ihres Vorkommens in das Register aufgenommen. Nur Dichternamen und Titel, die im vorausgegangenen Artikel behandelt wurden und in den Literaturangaben nochmals erwähnt werden, werden im Register nicht mehr besonders angeführt. Wenn also z. B. bei »Goethe«, Artikel »Roman« die Stellen: III 66^b 68^{bff} 70^a (Roman) angeführt werden, so beziehen sich diese Spaltenangaben auf das Vorkommen des Namens Goethe im großgedruckten Text des Artikels, wünscht der Nachschlagende Angaben über die Literatur dieses Artikels mit Bezug auf den angeführten Namen kennen zu lernen, so hat er immer auch den kleingedruckten Text oder Literaturangaben durchzusehen, da auf diese schon vorbehandelten Namen im Register nicht mehr besonders verwiesen wird. Kommt ein Dichtername oder Titel nur innerhalb der Literaturangaben vor, ohne im vorausgegangenen Artikel behandelt worden zu sein, so wird diese (seltene) Art des Vorkommens im Register durch eine eingeklammerte Spaltenzahl besonders kenntlich gemacht. Die eingeklammerte Spaltenzahl wird auch dort verwendet, wo der Name im Text ganz oder teilweise erschlossen wurde oder sonst von der Norm des gewöhnlichen Vorkommens abweicht.

In besonders hervorzuhebenden Fällen ist das Stichwort des Artikels am Ende der Spaltenangaben, die sich auf diesen Artikel beziehen, in Klammern beigelegt. Wünscht der Benützer des Registers eine noch weitergehende Orientierung, so wird ihm diese auf rascheste Weise ermöglicht durch die gleichzeitige vergleichende Benützung der Seitenzahlen des am Schluß des Registers beigelegten alphabetischen Artikelverzeichnisses und der Registerzahlen; auf diesem Wege kann er sich ohne vorheriges Nachschlagen in den einzelnen Textbänden über die Verteilung aller im Register angeführten Stellen auf die einzelnen Artikel unterrichten.

A.

Es bezeichnet: I, II, III, IV die Bandzahl; a die linke, b die rechte Spalte der angegebenen Seite; f Stellen im Umfang von 3 Zeilen und mehr, oder mehrmalige Namensnennung innerhalb derselben Spalte; ff Stellen im Umfang einer halben Spalte und mehr; fff eine ganze Spalte und mehr; u. ö. und öfter. ä, äu, ö, ü sind als ae, aeu, oe, ue eingeordnet.

- Aal**, Johann III 229^b
Abaelard III 262^b
Abauzit III 219^b
Abbt, Thomas I 96^b; 380^b; 431^a;
 II 251^{bf} 252^{bf} (Literar. Geschmack); 280^b; III 68^{bf} (Roman); 432^b
„Abecedarium Nordmanicum“ I 36^b; III 42^a; 136^b
Abel, E. III 422^{bf}
 — Hans Karl I 268^{af}
 — Kaspar II 560^{bf}
 — Michael II 478 b f 491 a f
Abele, W. I 80^a
 — von **Lilienberg**, Matthias II 600^b; III 272^a
Abeling, Th. I 485^b
Aberlin, Joachim II 733^b 738^a
Abermann, Heinrich II 597^b
Abert, H. II 440^{ab}
Abraham a Sancta Clara, s. Megerle, Ulrich
Abschatz, Hans Aßmann Freih. von I 116^a; 196^b; 308^a 309^a; 405^b; 416^a; II 218^{af} (Lied); III 179^a 182^b; 431^{bf}
Abundance, J. d' I 355^a
Achilles Tatios I 64^b
Achleitner, Artur I 21^a; II 117^a
Achtsinit, Hans III 226^a
Acidialis, Valens II 481^{af}
Ackerknecht, E. II 72^b; 199^b; III 203^b
Ackermann, Charlotte II (174^b)
 — Konrad I 281^a; 525^a; II 450^a; 612^a; III 498^{bf} (Wandertruppe)
„Ackermann aus Böhmen“ s. Johann von Saaz
Acontius, s. Volz, Melchior
Adalbert von Babenberg I 33^a; III 256^a
 — von **Prag** III 402^b
 — von **Weissenburg** IV 14^b
Adam, M. II 705^a
„Adam und Eva“ II 185^b
Adam von Bremen II 539^{bf}
 — von **St. Victor** II 392^a
Adamberger, Antonie II 616^a
Adami, Michael III 415^b
Adams, K. II 708^a
„Adamspiel“ II 754^b
Adamus II 624^a
Addisson, Joseph I 168^a; 283^{bf} 288^a 290^a 292^a (Engl. Literat.); II 26^a 27^a; 246^a 253^b; 404^b 406^b 407^b 409^b (Moral. Wochenschrift); 659^a 697^b; III 97^{bf}; 219^b; 469^a; 500^b
Adelbrecht, Priester II 573^b
Adelhard von Corvey, Abt IV 13^b
Adelmann v. Adelmansfelden, Bernhard I 551^{af}
Adelung, Johann Christoph II 34^a; 278^b (279^a); 511^a; 558^{ab} 562^{af} (Österr. Dialektliteratur)
Adersbach, Andreas II 129^a
Adleff, N. III 423^a
Adler, A. II 284^a
 — F. III 247^a
 — Friedrich II 674^b
 — Guido II 327^b; 530^b; 601^a
 — Viktor II 622^{af}
Adlersfeld-Ballestrem, Eufemia von I 587^a; II 118^a
„Admonitio generalis“ I 26^{af}
Adolf, Johann II 601^b
Adolphus, Schüler II 850^{bf}
 — von **Wien** II 382^a 389^{af}
Adrian, K. II 572^a 573^{af}
Adso, Mönch II 398^a
Aegidii, Aegidius IV 44^b
„Aegidius“ II 372^b
Aelst, Paul von der I 441^b; II 227^b
Aemilia Juliane v. Schwarzburg-Rudolstadt I 372^b
Aemilius, Georg I 67^a; II 473^a
„Aeneas“ III 79^{bf}
Aeneas Silvius (Piccolomini) I 391^b; 530^{af} 531^{bf} 544^b (Humanismus); II 581^a 594^{bf} (Österr. Literatur); III 86^{bf} 87^{af} (Roman. Literaturen)
Äppli, F. III 25^b
Aeschylus I 55^b 56^b; 169^{af} (Chor); II 399^b; 402^b; III 172^a; 352^a; 384^{bf} 385^{af} (Trilogie); 387^a
Aesinus I 110^a
Aesop I 52^a 53^a 54^b (Antike Literatur); 65^b; 532^b; II 276^b; 370^b; 504^{bf} III 310^b; 362^a 363^{ab} 364^{ab} 366^b (Tierdichtung); 470^b
Aesticampianus, s. Rack, Johann
Aethelwold von Winchester II 588^b
Afflisio, Gius. d' II 608^b 609^{af} 610^{bf}
Agena, Imel I 381^{af}
Aggazzari, Agosto II 529^{bf}
Agius von Korvei II 380^b 385^{af} 390^b
Agnethler, M. G. III 415^b
Aglicapala, Johannes (Schnitter) I 154^a; 415^b; II 83^b; III 20^{bf} 22^a (Reformationsliteratur); 197^{bf} (Schuldrama); 284^b 285^a
 — M. II 439^b
 — Rudolf (Huysmann) I 66^a; 538^{bf} 539^{af} 542^b 543^b 544^a 545^b 549^{ab} 551^b 568^a (Humanismus)
Agthe, C. II 629^a
Ahle, R. II 64^a
Ahlström, J. N. II 537^a
Ahlwardt, V. II 547^b
Aich, Arnt von II 226^b
Aicher, Otto II 601^b
Aigner, Dam. IV 46^a
 — J. II 17^b
Aist, s. Dietmar von Aist
Alanus von Lille I 332^a; II 582^a
Albeniz, Don Isaac II 537^a
Alberich von Besançon I 50^a; II (732^b); III 79^b
Albero von Trier III 267^{af}
Albert, Eugene d' II 536^b; 632^a
 — H. III 240^a
 — Heinrich I 88^a; 115^a; 196^b; 442^{ab}; II 126^b 127^{af} 128^{ab} 129^{af} (Königsberger Dichterkreis); 723^{af}
 — M. III 423^a
 — Michael IV 7^{bf}

- Albert**, (Priester) II 180^{af}; 327^b
— W. I 296^b
— **der Große** III 365^b; IV 21^b
22^{abff} 27^b (Dominikanerorden);
75^{bff} 76^b 77^{af} (Mystik)
— **von Orlamünde** IV 23^a
— **von Sieburg** I 453^a
— **von Stade** II 381^b 386^{bf}; III
262^a; IV 44^b
Albertanus von Brescia II 585^a
Alberti, Konrad (Sittenfeld) II
456^{af}
— M. III 24^a
— **Valentin** I 404^b
— **Radanowicz**, Editha II 610^b
Albertini I 494^a
Albertinus, Aegidius I 2^a; 8^a; 123^a;
II 682^b; III 45^b; 166^{bf} (Schel-
menroman)
Albertus (Grammatiker) I 394^b
— **Magnus**, s. Albert der Große
Alberus, Erasmus I 52^b; 415^b;
II 84^{af}; 494^a; III 21^{bff} (Refor-
mationsliteratur); 36^{bf}; 139^{af}
(Satire); 365^b 366^b; 465^b; 468^a
Albini, Georg III 468^b
Albinus, Johannes II 482^b
„**Alboin**“ I 488^a
Albrecht, Hermann, s. Hermann,
Anton
— O. I 132^a
— **Rudolf** II 206^b; 437^a
— **von Eyb** I 53^a; 66^a; 239^b; 391^b;
530^b 531^{abf} 532^{bff} 533^b (Hu-
manismus); II (276^b); 629^b;
688^{af} (Poetik); III 197^a; 483^b
— **von Haigerloch** II 579^a
— **von Halberstadt** I 51^{af} (Antike
Literatur); 64^b; 429^b; 515^a
517^a; II 269^a; 370^b 371^b 375^a
(Mhd. Dichtung); IV 62^a
— **von Johannisdorf** II 139^{af}
140^a; 213^a; 357^a 362^a
— **von Kemenaten** II 265^a
— **von Mainz** I 540^a
— **von der Rosenberg** III 48^a
— **von Scharfenberg** I 103^a; 414^{bf};
515^a 518^a; II 13^a; 272^b; 371^b
375^a; 580^b; (686^b); III 373^{bf}
(374^b 375^{bf}) (Titulrestrophe)
— **von Treffurt** IV 81^{bf}
— **L.**, Kaiser II 579^a 580^{ab}
— **III. von Österreich** II 584^b
— **IV. von Österreich** II 594^a
— **VI. von Österreich** II 595^{af}
Albrich von Bisenze II 732^b
Albright III 237^a
Alchvine II 383^a 384^b
Alciatus I 67^a
Aldhelm I 454^a; II 380^b 382^b;
IV 13^a
Alemán, Mateo III 95^a; 166^a
„**Alemannische Beichte**“ I 126^a
Aler, Paul II 21^a
Alewyn, Richard III 305^a
- „**Alexander**“ II 268^{af}; 374^a; III
268^a (s. auch: Rudolf von Ems)
Alexander, Meister II 201^b 202^a;
352^{af}
— W. II 670^b
— **II.**, Zar III 130^b
„**Alexanderlied**“, s. Lamprecht,
Piaffe
„**Alexanderroman**“ III 79^{bf}
Alexis, Willibald, s. Häring, Georg
Wilhelm
Alfarabi IV 74^{bf}
„**Alfarád**“ III 467^b
Alfeld, Augustin von IV 44^{af}
(Franziskaner)
Algermann, Franc. II 734^a
Ali II 541^b
Aliene II 324^a
Alkäus I 588^b; III 244^a
Alker E. II 294^a
Alkman I 588^b
Alkmar, s. Hinrik von Alkmar
Alkuin I 25^b 27^b; 45^{bf}; 125^b;
331^a; 429^a; II 178^a; III 262^{af};
362^b; IV 134^{bf}
Allan, P. S. III 491^b
Allen, Grant II 281^a
— P. S. I 562^{af}; II 382^b 393^{bf}
Allers, C. W. II 338^b
Allesch, G. J. von II 709^b
Allioli, Franz I 135^{af}
Allmers, Hermann II 223^b; 337^a
Almonde II 723^{af}
Alper III 257^a
Alphart, Johann IV 44^a
„**Alpharts Tod**“ I 481^b 485^a; II
496^b 499^a
Alphonsi, Petrus I 523^a
Alram von Gersten II 241^a
Alscher, Otto IV 8^a
„**Alselder Passionsspiel**“ I 231^{af}
Alt, C. I 80^b; II 708^a
Altaner, B. III 439^b; IV 27^b
Altenberg, Peter, s. Engländer,
Richard
Altenburg, Michael II 85^{bf}
Altendorf, Karl I 494^b
Altensteig, Johann I 544^b
Althof, H. II 382^b u. ö. (Mlat.
Dichtung)
Altman, Nath. I 183^a
Altman, A. II 673^b
— Fr. III 191^b
— Gg. II 54^a
— Joh. Georg II 410^b
„**Altsächsische Genesis**“ I 19^{ab};
36^{bf} 37^b f (As. Literatur); 45^b;
II 501^{bf}; III 425^b 426^b; 467^{ab}
Altswert, Meister I 65^a; II 352^{ab} f;
741^a
Alveld, Augustin III 14^a
Alxinger, Johann Baptist I 320^b;
II 107^b 108^b; 426^b; 611^{af}
614^a 615^b (Österr. Literatur);
III 472^b
- Aly**, W. III 244^a
Amade, Ladislaus III 414^{bf}
„**Amadis**“ I 1^{bf}; 38^{af} (Amadis
roman; s. auch: Roman. Litera-
turen (III 88^{bf} u. ö.); Satir
Roman u. a.)
Amalia, Herzogin von Sachsen
(A. Heiter) II 742^a
— Herzogin von Sachsen-Weim-
ar III 239^b
Amalrich von Bena IV 74^{af}
Amalteo II 601^b
Amarantes, s. Herdegen, Johann
Amaranthes, s. Corvinus, Gottl.
Siegmund
Amarcius, Sextus II 389^{bf} 393^a;
III 256^a 262^b
Amboise, M. d' I 491^a
Ambrosius I 453^a 454^a; 554^b
II 291^a; 391^a; 736^b; III 316^b
— (Lam), Sebastian III 409^{af}
Ambühl, J. L. III 225^b 231^b
Ameln, K. III 25^b; 377^a
Amelung I 479^a
Amerbach, Johann I 535^a; III
447^{af}
— **Veit** (V. Trollmann) II 475^a
Amerlan, Frieda II 38^a
Amis, Piaffe, s. Stricker, Der
Ammann, J. J. III 494^a
— Kasp. I 132^b
Ammenhausen, s. Konrad von
Ammenhausen
Ammianus Marcellinus I 110^b;
456^a
Amon, Placidus II 605^b; IV 17^{af}
Ampherle, Franz IV 44^a
Amsdorf III 20^a
Amthor, Chr. Heinr. I 69^b; 521^b;
II 102^b
Amundsen, G. III 237^a
Amyot, Jacques I 54^b
Anakreon I 41^b; (71^{abf}) (Antiki-
sierende Dichtung); II 475^a;
482^b 494^a; 520^b 524^b (Ode);
543^{ab} 545^b; (640^{af}); (680^a); III
124^a; 244^{af} (Skolion); 245^b 246^a;
(388^a); 389^{af} (Trochäus); (418^a);
(471^a); (491^a); IV 9^a
Ancelet-Hustache, Jeanne IV 70^b
Andersen, Hans Christian II 35^{bf};
468^a; 496^a; III 244^b; 368^a
André, Joh. I 443^b; III 496^b
Andréa, Jak. Gotth. I 66^b
— Joh. Valentin I 117^{af}; III
239^b; 272^a; 293^{bf}
Andreas, W. III 445^b
— **Salomé**, Lou I 348^b 352^{bf}; 375^b
Andree, M. II 572^b
Andreen, G. A. II 10^a
Andrelinus, Faustus II 485^a
Andresen, G. III 305^b
Andronicus III 386^{bf}
Aner, K. III 460^b
Anerio, G. Fr. II 540^a

- anfoffi** II 534^b
angelus Silesius, s. Scheffler, Johann
angely, Louis I 140^a; II 115^a; 295^a
angenetter, A. II 573^a
angermann, R. II 357^b; III 490^a
ngilbert I 429^b
ngiolini II 606^b
nglade, J. II 729^b
ngst, Wolfgang III 448^{bf}
nimuccia II 540^a
ina von Anhalt-Bernburg III 273^{bf}
von Munzingen IV 71^{af} (Mystik)
nnius, Johannes III 431^a
Annolied I 421^a; II 179^{af} (Legende); 372^b; 630^a; III 256^a 262^{bf} 265^b (Spielmannsdichtung); 428^{bf} 431^a (Vaterländ. Dichtung); 467^b
nnoni, Hieronymus II 678^a
nnunzio, Gabriele d' I 78^a; 477^a; II 249^b; 468^b; III 104^a
nschütz, Heintr. II 616^a
nsheim, Thomas III 448^{bf} 450^a
ns, Valerius III 230^a
ntesperg, Joh. Balth. von II 604^{af}
ntnes, O. I 145^a
ntimachos I 260^b
ntiphon III 386^a
ntoine, André I 377^b; 407^a
nton Ulrich, Herzog von Braunschweig I 8^a; 123^a; 151^a; 319^a; 430^b; II 206^b; 437^a; 533^a; III 189^{af}
ntoniewicz, J. von II 700^a
ntonius von Pfore II 595^a
ntzengruber, K. III 495^b
nt, Ludwig I 202^b 204^{bf} (Dorfgeschichte); 250^{bf} (Drama); 306^b; 347^{af} 348^b; 351^b; 377^b; 478^a; 576^a; 585^b; II 115^{bf} 116^{af} (Komik); 294^a; 302^{af} (Lustspiel); 338^a; 454^a; 465^{af}; 565^{af} 621^{bf} (Österr. Literatur); 741^b; III 144^{af} (Satire); 241^b; 242^b; 349^b; 494^{bf} 495^{af} (Volksstück)
ntel, Joh. August I 305^b; 446^a; II 198^a; 744^b
ntelles Löwenstern, Matthäus II 85^a; 159^b; III 181^b 183^a 186^b
nterbacchus, s. Eberbach, Peter
ntollinaris Sidonius I 156^{bf}; 172^a; II 370^b; III 254^a 257^b
ntapollonius I 51^{af}; 64^b; II 581^a; III 175^b; 266^b; 483^{bf} (Volksbuch); (s. auch: Heinrich von Neustadt)
ntpel, J. W. III 58^b; 72^b
nt, K. I 230^b; II 449^b
ntopia, Ad. I 182^b
ntuleius I 64^b
ntator I 23^b; 331^a
Aravantinos, P. I 182^b
Arbeo, Bischof I 25^{af}
Arberg, Peter Graf von II 75^b
Arbogastes von Trier II 379^b
Archer III 237^a
Archilochus I 318^a; III 352^a; 386^{bf} (Trimeter)
Archimedes III (119^b)
Archipoeta I 165^a II 394^{af} (395^a 398^a) (Mlat. Dichtung); III 248^b; 262^a; 387^b; 428^{bf}
Arens, Ed. III 491^b
Arent, Wilhelm I 592^a; II 430^b; 457^b; 674^{af}
Areopagita, s. Dionysius Areopagita
Aretin, Chr. von I 165^a
Aretino, Leonardo I 446^b
Arigo III 87^a
Ariosto, Lodovico I 181^b; 318^b 319^a 320^a (Epos); 431^b; II 112^b; 262^a; (415^a); 465^b; 600^b; III 76^a 93^a 99^{bf} 100^b (Roman. Literaturen); 297^a; 516^b; IV 30^a 36^{af} 37^b (Epos, Theorie)
Aristophanes I 43^b; 53^b 57^a; 65^b 66^a 72^b 76^a (Antikisierende Dichtung); 160^a; 306^a; 558^b 560^a; II 63^a; 113^b (115^b); 210^a; 295^b; 296^b; 628^{af} 629^a (Parabase); 647^b; III 143^{ab} 144^b (Satire); 387^a; 495^a; IV 102^a
Aristoteles I 34^a; 49^{bf} 51^b 53^b 54^b (Antike Literatur); 63^a 65^a 66^a 70^b; 160^b; 167^{bf} (Charakterdrama); 169^{af} (Chor); 246^{ab} (Drama); 253^b; 256^{bf} u. ö. (Einheiten); 293^a; 305^a; 334^{bf} (Exposition); 539^a 540^a 565^a 571^b (Humanismus); II 65^b; 66^{af} (Katharsis); 102^b; 104^a; 159^a 164^b; 340^a; 467^b; 516^b; (592^b 593^a); 663^{af} (Peripetie); 687^{af} 688^{bf} 689^{af} 692^a 696^b 700^{af} 702^{af} (Poetik); 725^b; III 50^{bf} (Rhythmus); 67^a; 160^{bf} (Schauspiel); 282^b; 326^a; 384^a; IV 15^b; 22^{bf} 23^a; 28^b; 72^{ab} 74^{bf} 75^{bf} (Mystik); IV 95^{af} (Tragikomödie)
Aristoxenos III 51^a; 274^{bf}
Arminius III 428^a 430^b 431^b 432^{bf} 433^{af} 435^a 437^b (Vaterländ. Dichtung)
Arnd, Johann I 116^{bf} 117^a; II 86^b; 219^a; 680^{bf} (Pietismus)
Arndes, Steffan II 505^b
Arndt, B. II 178^b; 275^b
— Ernst Moritz I 56^{bf}; 184^a; 264^a; II 88^{bf} (Kirchenlied); 124^b; 142^b; 176^b; 198^{af}; 500^b; 679^a; 710^b; 715^b; III 49^{af} (Rheinpoesie); 320^b; 413^a; 435^a 436^{af} (Vaterländ. Dichtung); (491^b); 496^a
Arndt, W. I 223^b
Arnim, Elisabeth (Bettina) von (geb. Brentano) I 48^a; 374^b; II 53^a; III 119^{af}; (300^a); (305^b)
— H. von I 78^b
— Ludw. Joachim (Achim) von I 3^b; 144^a; 157^a; 197^b 198^a; 292^b 298^{ab}; 574^{bf} (Humor); II 30^b; 35^a; 153^b; 174^a; 188^a 196^b 197^{af} (Legende); 220^{af} 222^b 223^b (Lied); 295^a; 513^a; 715^a; III 49^a; 58^b; 118^b 120^{bf} (Romantik); 159^b; 435^{af} 436^a (Vaterländ. Dichtung); 474^b; 485^a; 491^b 492^{af} (Volkslied)
Arnobius I 554^b
Arnold (Bruder) IV 44^b
— Chr. III 153^a
— D. H. II 696^a
— F. III 490^a
— F. W. II 226^a
— Franz I 12^a
— Georg Daniel I 265^{bf} (Elsäss. Dialektliteratur); II 115^a; 295
— Gottfried I 118^a; (562^{ab}); II 87^{bf}; 219^{af} (Lied); 681^a 68^{bf} (Pietismus)
— Matthew II 336^{bf}
— (Priester) II 574^{af}
— Rob. Franz I 80^b 218^a 251^b; 254^a 255^a; 307^a; 348^{bf}; 359^b; 512^a; 529^a; II 118^b; 143^{bf}; 158^b; 240^{bf} 241^b; 455^a 458^{bf}; 514^b; 572^b; 680^{af}; 711^{af}; 718^{af}; 741^{af} 742^b (Pseudonym); III 144^a; 146^b; 241^{ab} 242^{af} (Sittenstück); 310^b; 354^{bf}; 400^b; 439^b; IV 2^{af}; 99^b 102^a
— der Rote IV 82^{af}
— von Lübeck, Abt IV 15^b
Arnoldt, R. I 169^a
„Arnsteiner Marienleich“ III 136^a
Arnulds (von Lüttich) I (333^b)
Arnulf, König I 32^b
— von Löwen II 654^{bf}
Arpad, M. II 548^a
Arresto, Chr. G. H. II 449^a
Arronge, L., s. L'Arronge
„Ars moriendi“ II 505^a
Artemidor II 3^b
Arthur, Herzog, III 80^{bf}
Artmer, J. III 153^a
Artner, Karl W. III 414^{bf}
— Maria Theresia III 418^a 41^{bf}
Artzschar, R. (Archer) I 271^b
Aschbach, J. R. von II 596^b
Aschericus von Gran III 402^b
Aschner, S. I 35^b; 227^b
Asclepius Barbatus, Nikolaus II 476^{af}
„Asinarius“ II 388^{bf}
Askenasy, A. I 498^a; II 295^a
Asmus, Georg I 495^b
— Gustav I 497^{bf}

- Assig**, Hans von I 116^a; 196^b; 405^b; III 179^a 182^b
- Abmann** Freih. von Abschatz, Hans, s. Abschatz, Hans Abmann Freih. von
- Asmuß**, Martin IV 6^b
- Ast**, Georg Anton Friedr. I 79^a 305^a; II 108^b
- Asteani**, Antonio IV 89^a
- Aston-Meier**, Luise II 53^a; III 349^b
- Athenaios** III 243^b
- „**Athis und Prophilias**“ I 515^a 517^a
- Atkins**, H. G. II 348^b
- Atrocianus**, Johannes II 488^a 491^{af}
- Attila** I 29^a; II 501^a; III 257^b; 380^b
- Auber**, D. F. E. II 537^a
- Aubert**, A. II 167^b
- Aubignac**, Hédelin d' I 253^b; 257^b
- Aubry**, P. I 265^a
- Audiguier**, d' III 188^b
- Audinot** II 534^b
- Audran** II 105^a
- Aue**, Hartmann von, s. Hartmann von Aue
- Auer**, Grete I 175^{bf}; 376^{af}; II 547^a
- Joh. Ferd. III 416^a
- Auerbach**, Alfred I 408^a
- Berthold I 202^b 203^{abff} 204^a (Dorfgeschichte); 299^b; 345^a; 351^b; 478^a; II 38^{bf}; 154^b 156^b; 634^a 651^b; III 8^{bf} (Realismus); 349^b
- E. III 4^a
- Auersperg**, Anton Alexander Maria Graf von (Anastasius Grün) I 48^b; 264^a; 302^a 304^a; 322^{abf} 323^a 327^b (Epos); 347^a; 416^b 417^{af} (Gedankenlyrik); 505^a; II 223^a; 429^b; 618^b; 670^b; 710^b; 715^b 717^{af} (Polit. Dichtung); 741^b; III 103^a; 246^b; 352^a; IV 55^a
- Auffenberg**, Josef Freih. von I 75^b; 305^a; II 108^b
- Augier**, Emile II 303^a; III 104^b 105^a; 241^{af}
- „**Augsburger Passionsspiel**“ I 231^{bf}
- August** (der Starke) von Sachsen II 210^a
- Augustil**, Brigitte II 38^{af}
- Augustinus** I 30^b 34^a; 51^a; 63^{af}; 222^b; 418^a; 454^a; 529^b 554^b; II 370^a; 582^a 591^b; 733^a; III 85^a; 233^a; IV 13^b; 18^{af} 21^a 22^b 23^a 25^a (Dominikanerorden); 72^b 74^{aff} 75^{ab} 76^{abf} 77^{abf} 78^a 80^{af} 85^b (Mystik); 96^a
- Aumer** II 615^b
- Aurbacher**, Ludwig II 81^b; 199^a
- Aurell** II 205^b
- Aurelius Prudentius** III 233^b
- Aurifaber**, Johann I 448^a
- Aur gallus** I 132^a
- Aurpach**, Johannes II 475^{af} 479^a
- Ausfeld**, F. I 43^a; 80^a; II 109^a
- Außerer**, A. II 573^a
- Austen**, Miß I 351^b
- Auvergne**, A. d' II 534^b; III 239^a
- Auxentius** I 128^a
- Ava**, Frau I 371^{bf}; 421^a; II 371^b 376^{bf} 377^b (Mhd. Dichtung); 574^{af}; III 237^b
- Avancini**, Nikolaus von I 67^b; I 17^{af} (Jesuitendichtung); 218^a 601^b
- Avenarius**, Ferdinand I 326^b (Epos); II 653^a; III 505^a; IV 57^a
- Joh. Abraham III 412^a;
- Aventinus**, Johannes, s. Thurnmaier, Johann
- Averdieck**, Elise II 36^{bf}
- Averroes** II 687^b; IV 22^b; 74^b (Mystik)
- Avian** II 504^a; III 283^a
- Avicebron** IV 74^{bf}
- Avicenna** IV 74^{bf}
- Avicinius** III 190^a
- „**Avocat Pathelin**“ III 89^a
- Avonianus**, s. Hessen, R.
- Axen**, Christine von I 199^a
- Ayala** I 38^b
- Ayrenhoff**, Corn. Hermann von II 608^b 609^b; III 433^b
- Ayrer**, Jakob I 53^b; 97^b; 99^a (Aufzug); 118^{bf}; 136^a; 242^b 244^b (Drama); 275^{af} 278^{af} 279^a (Engl. Komödianten); 281^b (Engl. Literatur); 317^{af}; 358^b (Fastnachtsspiel); 486^a; II 112^a 296^b 298^b; 438^a; 683^{af}; 727^a (Prolog); III 89^{af}; 385^b; IV 97^{bf} (Tragikomödie)
- Azara**, d' II 105^a

B.

- Baader**, Franz von III 117^{bf}
- Bab**, Julius I 45^a; 218^a 253^{af} (Drama); 254^{af}; 330^a; 367^b; II 143^b; 158^b; 256^a; 313^{bf} (Lyrik); 458^b; 718^a; III 163^{af} 164^b (Schauspieler); 252^a; 440^a; 486^a
- Babbitt**, J. II 667^b
- Baberadt** II 171^a
- Babrius** I 52^a
- Babsch**, F. I 199^b
- Bach**, Friedemann II (174^b) — J. II 17^b
- Johann Ernst II 439^a
- Johann Sebastian II 64^{af} (Kantate); 439^{af} (Musik und Literatur); 540^{af}; 631^b; III 491^b
- Philipp Emanuel II 425^a; 439^b
- Bachaumont** I 41^b
- Bacheracht**, Therese von II 53^a
- Bachmann**, A. II 571^a; III 218^b
- J. II 429^b; III 458^b
- Backer**, de II 17^b
- Backhaus**, W. E. I 578^b
- Backmann**, R. II 282^{bf}
- Bacon von Verulam**, Francis I 83^{ab}; 92^a; 121^b; 183^b; 330^a; 418^b; II 257^a; III 294^a
- Bade** II 506^a
- Badeni** II 623^b
- Bader**, K. I 566^b
- Badia**, C. A. II 533^b
- Badner** II 612^b
- Badstüber**, H. II 322^a
- Bäßler**, J. J. II 411^a
- Bächtold**, Jakob I 226^b 239^a; 401^b; 534^b; II 379^b; 411^b; 662^a; III 64^a; 232^b
- J. M. III 232^b
- Bähr**, P. III 439^b
- W. III 247^a
- Bäumler**, Johann IV 102^a
- Baensch**, O. III 53^a
- Baer**, Johann II 339^b
- Baermann**, Georg Nikolaus II. 294^{bf}; 449^b; 506^b 509^a
- Richard III 125^b
- Baerwald**, R. I 578^b
- Baesecke**, Georg I 7^{ab}; 25^{af} 29^a 35^{bf} (Ahd. Literatur); 45^b 46^{af}; 127^b; 176^b; 332^a; 454^{bf} (Glossen); II 12^a; 278^b; 343^a 349^b; 754^b III 39^b; 187^a; 266^b 268^b 269^a (Spielmannsdichtung)
- Bäßler**, E. F. I 327^a; II 199^a
- Bäuerle**, Adolf II 295^a; 559^b; 616^b 620^a; 649^b 650^{af} (Parodie); 719^a; III 518^a
- Bäumer** I 128^a
- P. S. I 150^a; II 432^a
- Bäumker**, Cl. I 543^b
- W. I 439^b; II 82^b; 593^{bf}; 655^a 658^a
- Bäumler**, A. III 115^a
- Baggesen**, Jens I 20^b; 75^b; 302^b; 321^{af} 327^{af} (Epos); II 9^b; 107^{bf}; 468^a; 524^b; 648^{af} (Parodie)

- Baharistan** II 544^a
Bahder, K. von II 275^b 276^{ab}; III 213^b
Bahlmann, P. I 242^a; II 21^a; 24^a
Bahmann, R. II 38^a
Bahnsen, Julius II 673^{bf} 674^a
Bahr, Hermann I 218^a; 254^a; 330^a; 448^a; 478^a; II 67^b; 118^b; 158^{af} (Kritik); 256^a; 303^a (Lustspiel); 456^{bf}; 622^{bf} u. ö. (Österr. Literatur); III 71^a; 106^a; 495^a
Bahrdt, J. Fr. II 449^b
 — Karl Friedrich I 134^b; II 644^{aff} (Parodie); III 149^a
Baillet II 192^a
„Bairische Beichte“ I 125^{af}
Baker, Th. St. II 55^b; III 237^a
Bakoss, Joh. III 415^b
Balakirew, M. II 538^b
Balbi, Hieronymus II 595^b
Balde, Jakob I 117^{bf} (Barock); 424^{af}; 430^b; II 15^{bf}; 19^b 20^{bf} (Jesuitendrama); 22^{af}; 191^a; 419^a; 495^a; 518^{bf} (Ode); 601^a; 683^{af}; III 180^a; 431^{bf} (Vaterländ. Dichtung)
Baldemar von Peterswil I 230^b
Baldensperger, F. II 289^b; III 308^a; 442^a
Baldericus III 267^a
Baldinger, E. II 55^a; 718^b
Bale, J. I 276^a
Balfie, M. W. II 537^b
Balhorn, Johann II 227^a
Balke II 17^b
Ballas, G. III 201^a
Balmer, Em. I 14^a; III 228^a
Balsmanus, Nath. II 597^b
Balthas von Heilprunn III 48^a
Balthasar, Franz Urs III 230^a
Balthus, Martinus II 475^{af}; IV 97^{af} (Tragikomödie)
Balzac, Honoré de I 329^{af} (Erlebnis); II 55^a; 241^{bf}; 421^b; 451^b 455^b (Naturalismus); 468^b; 674^a; 747^a; III 104^a; 232^a; 240^b 241^a
Bamberg, W. II 403^b
„Bamberger Beichte“ I 126^{ab} 127^{af}; III 136^a
Bandello, M. I 278^b; III 89^a
Bandemer, Susanne von I 372^b
Bandlow, Heinrich I 585^a
Bang, A. Chr. III 515^b 516^a
 — Hermann I 180^b; II 468^b; 514^b
Banks, M. M. I 333^b
Baptista Mantuanus II 147^a; 485^{af}
Barach, Moritz (Märzroth) II 564^b
Barack, Karl August I 234^a; II 396^b; III 449^a
 — Max, s. Rack, B. A.
Barber, E. (Zilligstein) III 135^a
Barbisch, H. II 572^b
Barbusse, H. III 74^b
Barclay, John I 282^a; III 152^a; 180^a 187^a; 188^{ab}; 294^b
Bard I 78^b
Bardi, Graf II 529^a
Bardoardo, G. II 530^a
Barker, L. III 280^b
Barlach, Ernst II 168^a
Barlaeus, Kaspar I 67^a 68^a; 491^b; II 516^b; III 180^a 186^b (Schles. Schulen)
Barlösius II 39^a
Barmann, Joh. Bapt. I 436^b; II 81^a
Barnay, Ludwig II 338^a; III 163^a
Barnett, J. II 537^b
Barnstorff, J. I 290^b; II 667^b
Baron, R. II 37^a
Barre, André III 107^a
Barrès, Maurice II 623^{af} 624^b
Barruffaldi, I 593^a
Bartas, du, s. Du Bartas.
Bartay, A. II 538^a
Bartels, Adolf I 204^b; 477^a; II 143^b; 158^{af} (Kritik); 254^b; 256^a; 322^a; 547^b; III 12^b; 386^a; 438^b; IV 2^a
Barth, Chr. G. II 36^a
 — Kaspar II 481^{bf}; 689^a; III 152^a; 180^a
 — Michael II 476^b
 — P. I 218^b
Barthel, Max III 438^b
Barthels, H. III 354^a
Barthold, F. W. III 273^b
Bartholin I 107^a
Bartholmey, M. II 62^b
Bartholomäus de las Casas IV 27^a
Bartlett, J. III 253^b
Bartók, B. II 538^a
Bartsch, Karl I 19^b; 146^a; 209^a 210^b; 226^b 232^a; 485^b; 523^b; II 135^a 137^{af} 141^a (Kreuzzugs-literatur); 164^b; 179^{bf}; 224^b; 354^a 364^a 365^{af} (Minnesang); 388^a; 499^b; 576^a 578^b 581^b (Österr. Literatur); 659^b; 730^{af} 731^a 732^a (Provenz. Literatur); III 264^a; 338^a; IV 35^a
 — Rudolf Hans I 21^b; 48^b; 576^b; II 174^b; 624^b 625^b; III 438^b
Baruch, Löb, s. Börne, Ludwig
Barizza, G. de I 531^b
Basch, V. II 444^b; 703^a
Basedow, Johann Bernhard II 34^{af}; 407^a; III 149^a
Basilius I 63^a
Basini I 491^a
Baskerville III 461^a
„Basler Alexander“ III 268^a
„Rezepte“ I 45^a 46^a
Baß, J. II 255^a
Bassano II 324^a
Bassermann, A. III 162^a
Baßler, Th. IV 9^b
Bastian, Ferd. I 268^a 269^a; II 296^a
Bastier, P. II 515^a
Bath, Marie I 230^b
Batka, R. I 109^b
Batt, M. II 718^a
Batteux, Charles I 54^b; 99^b; 258^b; 261^a; 319^a; 334^a; II 6^a 6^{af} (Idylle); 253^b; 696^b 697^{ab} 698^{ab} (Poetik); III 68^a
Batzner, Maria II 39^a
Bauberger, W. II 36^a
Bauch, B. II 444^b
 — G. I 539^{bf} 543^b 561^{bf} 562^a 566^{bf} 567^{af} 572^a (Humanismus); II 472^b; III 422^{bf}; 449^a
Baudelaire, Charles I 179^a 180^{ab} 181^a (Dekadenzdichtung); II 249^b; 468^b; 496^a; 675^a; III 106^{ab}
Baudissin, Wolf Graf von (Frhr. v. Schlicht) I 578^a 587^a; II 117^b
 — Wolf Heinrich Graf von I 249^a; 295^b (Shakespeare)
Baudi, Karl Friedr. III 191^b
Baudouin I 42^b
Bauer, C. I 230^b
 — F. I 287^a; II 114^a
 — J. I 573^a
 — K. II 473^b
 — Max, I 471^a; II 118^b; 719^b; III 146^b; 151^a
 — W. II 528^b
Bauernfeld, Eduard von I 48^b; 162^b; 347^a; II 115^b; 301^b 302^{bf} (Lustspiel); 618^b 620^b; III 240^b
Bauernschöber II 613^a
Baum, E. II 294^a; 607^a; III 518^b
 — Vicki I 337^a; 353^a
Baumann, Alexander II 564^b; III 193^a; 494^b
 — Anton II 616^b
 — Edmund IV 44^b
 — Friedr. II 616^a
 — Johann III 224^{af}
Baumbach E. 546^a
 — II Rudolf I 21^b; 73^b; 163^{bf}; 304^a; 322^{bf} 325^b (Epos); II 223^b (Lied); 457^a; 546^a; III 321^a; 388^a
Baumberg, Gabriela von II 108^b
Baumeister, G. II 572^a
Baumgard, O. II 53^b
Baumgart, H. I 171^a; 217^b 218^a; II 67^{bf}; 196^a; 663^b; 709^{ab}; III 71^b; 129^b; 160^{bf} 161^a (Schauspiel); IV 39^a
Baumgarten, Alexander Gottlieb I 41^{af} 42^a (Anakreontik); 469^b; II 253^a 254^a; 684^a 696^b 698^{af} (Poetik); III 417^b
 — F. F. I 74^a 80^b; 304^a; II 287^a; III 525^b
Baumgartner, Alex. II 21^a; 625^a
Baur, Aug. III 22^b; 191^a
 — L. II 547^a
Bayer, J. I 254^b

- Bayßer, Michael** IV 64^{af}
Beaconsfield II 41^a
Beaubourg II 612^b
Beaugendre II 386^b
Beaumarchais, Caron de II 206^a; III 101^b
Beaumont, Francis I 276^a; 280^b 287^b
 — Madame de II 34^a
Beauregard-Pandin III 126^b
Bebel, Heinrich I 201^{af}; 342^{af} (Facetie); 391^b; 398^a; 447^b; 465^b; 544^{bff} 455^{af} 547^b 555^a 558^a 560^a 563^{af} (Humanismus); II 146^b; 595^{bff}; 636^b; 688^a; 720^b; III 147^b; 211^{bff} (Schwank); 284^{af} (Sprichwort); 430^a
Bebermeyer, G. I 256^a; 344^a; 364^a; 401^b; 432^b; 493^a; 523^b; II 169^b; 332^a; 448^a; 725^b; III 191^b; 213^b; 287^a; 313^a; IV 93^a
Beccadelli II 147^a
Beccau I 405^b
Beccaus, Joach. I 39^a
Becher, Joh. R. I 338^b; 592^b (Hymne); II 526^b; 675^a; 718^a
 — W. III 358^b
Bechstein, Ludwig I 322^b; II 35^{bff} (Jugendliteratur); 64^b; 449^b; III 359^{af} 360^a
 — R. I 129^b; 210^b; 237^b; II 181^a
Bechtold, A. III 167^b
Bechtolsheim, Julie Frein von I 372^b
Beck, A. II 405^a
 — Heinrich II 645^b; III 164^a; 498^b
 — J. I 155^a
 — J. B. II 204^a; 225^b
 — Karl I 321^b 324^{af} (Epos); 347^a; 417^a; II 619^a; 651^b; 670^b; III 421^{af}
 — K. A. II 82^b
 — Leonhard II 587^{af}
 — P. III 208^{af}
Beckau, Anton II 572^a
 — August II 415^b 417^a
 — Bernhard I 111^b 15^a; III 222^{bff}
 — C. I 310^a
 — Cornelius II 734^b; 739^{bff}
 — F. K. III 62^a
 — G. I 35^b; II 11^b
 — Jul. M. II 675^{bff}
 — Nikolaus I 198^a; II 308^{af}; III 49^a; 437^a
 — Ph. A. II 741^{af}
 — R. I 3^b; 167^a; III 47^b; 151^a
 — R. Z. I 97^a
 — W. G. II 428^{bff}; 744^a
 — W. J. I 279^b
Beckers, O. I 229^b
Becking, G. II 349^b; III 158^{af}; 279^b
 — H. III 464^b
Beckman, N. III 137^b; 158^a
Beckmann, Friedr. II 295^a
 — Johanna II 39^a
 — K. I 436^b; II 81^a
Beque, H. II 453^b
Beda der Ehrwürdige I 36^{bff}; 331^a; 332^b; 453^a 454^a; II 501^b; IV 13^a
Bédier, J. III 84^b
Bednara, E. III 28^a
Beekherrn, R. II 690^a
Beer, J. L., s. Meyerbeer, G.
 — Michael I 75^b; 139^b; 162^b; 305^b 307^a; 354^b; II 108^b
 — Hofmann, Richard II 623^a 624^b; III 386^a
Beethoven, Ludwig van I 88^a; 365^b; II 100^a; 208^a; 323^b; 338^b; 440^a (Musik und Literatur); 525^a; 534^b 535^{bff} (Oper); 614^b 615^a; III 239^b 240^{af} (Singspiel); 301^b 302^a
Begemann, H. III 201^a
 — W. III 274^{af}
„Beginchen von Paris“ II 505^a
Behaghel, O. I 6^b; 38^a; 193^b; II 266^{abff} 267^b 269^{af} 270^{abff} 280^a (Literatursprache); 571^{bff}; 663^a; 709^b
Behelm, Michael I 519^b; II 586^{af} (Österr. Literatur); III 138^a; 407^b
Behm, Johannes II 129^a
 — Michael II 129^a
Behme, David III 182^b
Behmer, K. A. I 287^a; 573^a; II 113^b
Behn, S. I 6^b; 474^a; II 344^{bff}; III 56^a
Behne, W. I 210^b
Behr, Max II 625^a
Behrend, F. I 232^a; 364^a; II 705^a 708^a; III 392^b
Behrens, Berta (W. Heimbürg) I 348^a; II 742^a
 — Peter I 182^b, III 303^a
 — W. III 439^a
Behringer, E. I 327^a
Behrsing, A. IV 7^a
Beil, Johann David II 108^b; III 164^a; 498^b
 — K. Th. I 75^b; 305^a
Beilhack, Maximilian II 417^{bff}
Beissel, Jodocus II 334^a
 — St. I 413^a; 476^b; II 182^b; 335^a
Bekkh, J. J. III 153^b
Bél, Matthias III 412^b 415^{bff} 417^a
Bell, Currer I 375^a
 — K. IV 8^a
Bellamy III 295^b
Bellay, du, s. Du Bellay, Joachim
Bellermann, F. II 226^a
 — L. I 78^b; II 67^b
Bellin, J. III 273^a
Bellini, V. II 536^b
Bembo, Kardinal II 476^b 485^a; III 91^b
Benci, Francesco II 20^b
Benda, Friedrich II 439^b; III 239^b
 — Georg I 109^b; 443^a; II 132^b; 323^b; 332^a; 338^b; 400^{bff} (Monodrama); III 239^b; 245^a
Bendemann, Eduard II 164^b
Bendixen, A. I 384^{af}
 — J. II 396^{bff}
Bendl, K. II 537^b
Bendsen, Bende I 385^a
Bene, Joh. Sam. III 420^b
Benecke, G. F. II 230^b; 266^a
 — Heinr. Wilh. II 604^{ab}
Benedict, A. II 582^a
Benedikt, S. III 439^b
 — von Aniane III 42^b; IV 11^{bff}
 — von Nursia IV 11^{abff} 13^b (Benediktiner); (21^a)
 — XII., Papst IV 12^a
„Benediktbeurer Beichte“ I 126^{af}
„Osterspiel“ II 589^{af}
„Weihnachtsspiel“ I 223^{af}
„Benediktinerregel“ I 27^a 28^a; II 11^{abff}; IV 13^b
Benedix, Julius Roderich I 162^b; 315^b; 354^b; II 116^b; 303^a; III 130^a; 242^{bff}
Beneke, A. I 356^b
 — O. III 257^{ab}
Benfey, Joh. II 547^b
Bengel, Joh. Albrecht II 222^a
Benkert, A. III 421^b
Benloew III 440^b
Benn III 146^a
Benno von Meissen III 18^a
 — II. von Osnabrück III 256^a 262^b
Benoist-Hanappier, L. I 378^a; 593^b; II 458^b
Benoît de Saint-Maure I 50^{af}; 64^a; III 80^{af}
Bensel, P. II 411^a
Benserade I 403^a
Bentley, R. I 473^b
Benyovszky, K. III 423^a
Benz, R. III 482^a 485^{af}
Benziger, A. II 82^b
Benzmänn, H. I 315^b; II 14^b; III 252^{af}; 439^b; IV 57^{bff}
Beonrad, Abt IV 13^a
„Beowulf“ I 301^a; II 721^{bff} 722^{af} (Preislied); III 316^a; 380^b; 426^{bff}
Béranger, Pierre Jean de II 55^a; 468^a; 715^b; III 103^{af}; 251^b
Berde, M. J. III 423^b
Berend, Alice (A. Hertz) I 587^a
 — F. II 437^b
Berendson, W. I 82^{af} 83^{ab} 84^b 85^{ab}; III 35^{bff}; 280^b
Berendt, M. I 307^b
Berengar, von Trier IV 15^a
Berens, Adolf II 309^{bff}
Berg, Franz I 436^b; II 81^a

- Berg, J.** III 47^a
 — Leo II 157^{af}; 256^a; 675^{bf}; 718^b
 — Maria vom, s. Gonzenbach, M.
 — Matthias II 476^{bf}
 — O. F. (Ebersberg) II 295^b;
 565^a; 620^b 621^b; III 495^{af}
 — Walter II 45^b
Berggruen, W. IV 7^a
Berger, A. II 137^a; III 274^a
 — A. E. I 134^b; II 277^b; III 268^b;
 488^{abf}
 — Alfred von I 254^b; II 67^b; 403^b
 F. II 572^a
 — Johann (G. von der Heide) II
 199^a
 — K. II 143^b
 — T. W. I 4^a; III 47^b; 151^a
 — Wilh. I 387^a
Berghoeffer, Chr. W. II 688^a 689^a
 690^a (Poetik)
Berghofer, Amand II 611^b
Berglinger, Josef II 173^a
Bergmann, E. I 470^a; II 62^a; 109^a;
 648^a; 710^a; IV 67^a
 — F. II 10^a
 — F. W. I 265^b; II 724^b
 — M. II 690^a
 — Siegm. II 562^a
Bergopzoom, J. B. II 609^{bf}
Bergsleben, Christian IV 43^{bf}
Bergson, Henri I 336^a; 578^b; II
 259^b; 289^a; III 106^{af}; 243^{af}
Bergsträsser, J. A. B. III 401^{af}
Berkeley I 93^b
Berkenmeyer, Georg III 233^a
Berkhahn, F. II 641^a
Berkow II 463^b
Berla, Alois (Scheichel) II 621^b;
 III 494^{bf}; 518^a
Berlach, F. I 253^{af}
Berlepsch, Emilie von I 372^b
„Berliner Osterspiel“ I (228^b); II
 589^b
Berlioz, H. II 537^a
Bern, M. II 337^b; 653^a
 — von Reichenau II 392^a; IV 15^a
Bernadotte III 436^a
Bernard, Claude II 451^a
 — J. II 208^b
Bernardon, s. Kurz, Josef von
Bernardoni II 601^b
Bernart von Ventadorn II 730^a
Bernath, G. III 420^b
Bernauer, R. III 164^b
Bernays, Jakob I 218^a 253^a; II
 67^aff^b (Katharsis)
 — Michael I 294^a 296^a; II 239^{af};
 258^b; 282^b; III 401^b; 440^b
Bernbrunn, Karl von, s. Carl, Karl
Berndt, G. III 37^b
Bernegger, M. I (199^b)
Berner, A. F. III 463^a
 — Felix II 612^b
Bernger von Horheim II 730^a; III
 317^b
Bernhard (Setzer) I 266^b
 — von Clairvaux I 390^b; II 73^a;
 654^b; 665^b; IV 26^a; 70^b 71^{bf}
 72^{af} 75^{af} 83^b 84^b 85^b 86^b 87^b
 — von Fleury I 64^a
 — von Geist II 398^{bf}
 — von Morland (Morlas) II (390^a);
 665^b
 — von Ventadorn II 730^a
 — von Waging IV 16^a; 45^b; 86^{abf}
 (Mystik)
 — Herzog von Sachsen-Meiningen
 II 449^b
Bernhardi, A. Ferdinand II 91^b;
 262^a; 646^{af} 647^a (Parodie);
 704^b; III 122^a; 125^b; 507^{bf}
Bernhardt, E. I 455^b
 — Sarah I 525^b
 — W. II 718^b
Bernhart, J. IV 81^b 88^b
Bernhard von St. Blasien IV 15^{af};
 48^{abff} (Kluniazenser)
Bernouilli, E. II 129^b; 203^a 204^b;
 225^b; 230^b; 344^a; III 52^b; 377^b;
 448^a; 511^b
Bernouilli, Karl Albrecht I 16^b
Bernritter, Fr. II 632^{af} 643^{af}
Bernstein, Elsa (Ernst Rosmer) I
 376^b
Bernt, A. I 529^b; II 583^a; 629^b
Beroaldus, Ph. II 484^b
Berol I 515^a; III 82^{af}
Berquin I 72^a
Bersmann, Gregor II 476^{abf}; 492^a
Bertalanffy, L. II 709^b
Bertalot, B. I 534^b 566^b
Berthold, Luise II 76^b; 130^b
 — von Andechs III 262^a 265^b
 — von Holle I 515^a 517^b; II 269^a;
 373^b; 502^a
 — von Regensburg I 207^b; II 75^a;
 205^a; 273^b; 580^a 586^a; 676^b;
 III 405^{bf}; IV 43^{bf}; 72^a (My-
 stik)
 — von Reichenau IV 15^{af}; 48^a
 — Steinmar, s. Steinmar, Herr
Bertram, Chr. A. von III 354^b;
 356^a
 — E. II 259^b; 287^b; 674^a; III
 508^b
 — W. I 183^a
Bertrand, J. A. II 234^b; III 151^a
Bertsche, K. II 603^a
Bertuch, Friedrich Justin II 28^{ab}
 30^{af}; 34^a; 400^a; III 147^b
Bessarion II 594^b
Besser, Johann von I 69^b; 109^b;
 319^a; 405^b; 520^b 521^{af} (Hof-
 poeten); II 102^b; 519^{bf} (Ode);
 III 97^a
Besson, P. II 545^a
Bethe, E. I 169^a; IV 34^b 37^b 39^a
 (Epos, Theorie)
Bethge, H. I 315^b; II 526^b; 547^{af}
Bethge, R. I 35^b; 454^b
Bethmann, J. II 137^a
Bethusy-Huc, Valeska (M. von
 Reichenbach) II (742^a)
Bettelheim, A. I 205^a; II 621^a
 622^b
Bettex, F. II 255^a
Bettina, s. Arnim, Elisabeth (Bet-
 tina) von
Bettmann, D. III 464^a
 — O. III 460^b
Betuleius, Jos. III 412^b
 — Xystus, s. Birk, Sixt
Betulius, Siegmund, s. Birken,
 Siegmund von
Betz, L. P. I 57^b; III 308^{af}
 — M. I 79^b
Beuther, Friedr. I 182^a
Beutler, E. I 79^a; 312^a; II 405^a;
 III 519^b
Beuttner, Nikolaus I 434^{af}; II
 598^a
Beyer, C. I 562^a; II 294^b; 328^a;
 544^a; 728^b; III 30^b; 315^b
 — H. I 45^a; 140^b; 164^b; 330^a;
 446^a; II 72^b; 145^b; III 203^b
 — K. II 709^b; III 401^b
 — P. I 81^b; 88^a; 89^b; 265^a; 318^a;
 367^b; 491^a; 593^b; II 12^b; 92^{bf};
 110^a; 130^b; 341^b; 342^a; III
 302^b; 305^{bf}; 346^b; 491^b; 508^b;
 524^b; IV 57^b
 — V. I 291^b
 — W. III 491^b
Beyle, Henri II 747^{bf} 748^b
Beyrich, Kl., s. Horn, Klementine
Beywl, Ch. III 37^b
Beza, Theodor II 90^b; 734^a;
 738^{bf}
Bezold, F. von I 79^b 80^a; 529^a
 539^b 561^b; II 383^b; 473^b; III
 22^b
Bezenberger II 140^a
„Bhagavadgita“ II 541^b
Bhartrihari II 544^a
Bianchi, L. III 56^a; 305^a; IV 57^b
Bibbiena I 100^a
Bickelhaupt, Greta I 495^b
Bidermann, Jakob I 430^b; II 20^{bf};
 21^b; 495^a
Bidpai II 541^a
Bie, O. II 254^b
Bieber, H. I 181^b; 478^a; II 109^a;
 469^b; 496^b; 700^a; 709^a; III 12^b
 — Margarete II 336^a
Biedermann, D. von III 72^a
 — F. von I 448^a
 — Jakob, s. Bidermann
 — J. B. I 18^a; II 569^a
 — K. I 14^a
 — W. von I 448^a; II 411^a; 543^a
 547^b
Bielschowsky, A. I 206^a 207^a 210^b;
 II 659^{af}; III 25^a
Bienenfeld, Elsa II 594^a

- Bierbaum**, Athanasius IV 46^a
 — Otto Julius I 145^a; 315^b; 592^a; II 109^{ab}; 263^{bf}; 430^b; 742^b; III 145^{bf}; 189^b; 475^{abf}
- Biereye**, J. I 562^a
- Biermann**, O. P. IV 27^b
- Biese**, A. I 114^{af} 124^a; 576^b; 588^a
- Biestler**, Joh. Erich II 28^b 29^b
- Bihl**, Michael IV 46^a 47^{af}
- Bihlmeyer**, K. IV 67^a 88^a
- Billeter**, G. I 79^a
- Bilovius**, Bart. I 194^{bf}
- Biltz**, K. I 588^a; II 719^b
- Bindemann** II 426^b
- Binder**, Georg III 229^a
 — Johann III 417^b
 — (Musiker) II 650^b
- Bindewald**, Theodor I 495^b
- Binding**, R. G. I 338^b 339^a; II 199^b
- Bindschedler** III 336^a
- Bindseil** I 132^a
- Binz**, G. I 238^b; 358^b
- Binzer**, August II 715^b
- Bion** I 499^b; 3^b 4^b 5^a 6^b (Idylle)
- Biondi** III 152^{af}
- Bippen**, von II 449^b
- Birch**, Christian I 356^a
- Birch-Pfeiffer**, Charlotte I 140^a; 162^b; 354^b; 376^b; 524^b; II 619^b; 651^b; III 130^a; 207^a; 494^b
- Birk**, Sixtus I 66^b; 136^a; 241^a; 316^b; III (195^b) 196^a (Schuldrama); 229^b; IV 97^a
- Birken**, Siegmund von I 8^a; 60^b; 68^b; 114^b 120^a; 140^b; 196^{bf}; 501^a; II 5^{bf} (Idylle); 17^a; 516^a ^{bf} (Nürnb. Dichterschule); 519^a (Ode); 600^{abf}; 657^b; 690^{bf} 691^{bf} 692^a ^{bf} 693^a ^{bf} 694^a 695^a (Poetik); III 67^{bf} (Roman); 153^a ^{ff} (Schäferroman); 200^a; 272^a 273^a; 383^b
- Birkenbihl**, M. II 545^a 548^a
- Birlinger**, A. I 232^a 234^a 236^{bf}; II 77^b; 677^a
- Bischoff**, E. III 356^a
 — H. I 205^a
 — Jos. Ed. Konrad (Konrad von Bolanden) III 349^{bf}
 — Th. II 279^a; 517^b
- Bismarck**, Otto Fürst III 438^b; 521^a
- Biterolf** I 64^a
- „Biterolf“** I 478^b; 481^a u. ö. (Heldenepos); II 576^b; 588^a; III 264^b
- Bitter**, Arthur, s. Haberstich, Sam.
- Bitterling**, R. III 356^b
- Bittnar**, Anton II 620^b; III 495^a
- Bitzius**, Albert (Jeremias Gotthelf) I 9^b; 202^{ab} 203^a ^{ff} (Dorfgeschichte) 348^a; 349^a 351^b; 478^a; 574^b; II 741^b; 747^a; III 8^{bf} (Realismus); 217^{bf} 218^a 222^b 224^a 226^{bf} 227^{abf} 228^{af}
- 230^b 231^a ^{bf} 232^a ^{bf} (Schweizer. Dichtung); 350^{af}
- Bizet** II 535^a
- Björnson**, Björnsterne I 345^b; II 338^a; 468^b
- Blaas**, C. M. II 70^a
- Blackreude** I 271^b u. ö.
- Blackwell** I 74^b
- Blair**, Hugh III 171^a; 324^b
- „Blanchandin“** I 515^a
- Blank**, A. III 494^b
- Blankenburg**, Chr. Fr. von I 143^a; II 511^{abf}; 710^a; III 67^{bf} 68^{ab} 72^a (Roman)
- Blarer**, Ambrosius II 90^a ^{bf}
 — Thomas II 90^a ^{bf}
- Blasel** II 621^b
- Blasius**, R. (Blois) III 135^a
- Blaurer**, A. I 154^a; II 677^b
 — Th. I 154^a
- Blaurock**, Georg I 155^b
- Blei**, F. II 264^{af}; 322^b; 626^{ab}; 709^b; III 151^a; 335^b
- Bleibtreu**, Karl I 180^b; II 157^b; 172^a; 452^{af} 456^{af} (Naturalismus); 674^{af}; 708^{bf} (Poetik); III 71^a; 251^b; 438^{af}
- Bletz**, Zacharias III 227^b 229^b
- Bley**, Fritz III 369^b
- Bleyer**, J. III 422^{abf} 423^{bf}
- Bligger von Steinach** II 362^a; 379^a; 730^a; III 291^a
- Bloch**, D. II 701^a
- Blocher**, E. III 218^b
- Blochmann**, El. II 225^a; III 336^a
- Block**, J. I 163^b
- Blodek**, W. II 537^b
- Bloedau**, C. A. von I 282^b
- Bloem**, Walter III 386^a; 438^a ^{bf}
- Bloesch**, H. II 45^b
- Blornberg**, Hugo von III 391^{abf}
- Bludau**, P. I 562^a
- Blücher**, Fürst III 244^b
- Blümel**, Christoph II 602^a
 — G. K. III 490^a
 — R. II 348^a 349^a; III 28^{af}; 53^{af}; 137^b; 159^a; 280^b; 427^{af} (Variation); 511^b
- Blümer**, H. II 700^a
- Blümlein**, C. II 326^b
- Blümml**, E. K. II 226^b 228^a; 573^{af}; 607^b 613^a; III 159^a; 321^a; 493^b
 — N. F. III 572^a
- Blümner**, H. II 109^a; III 172^a
- Blüthgen**, Viktor I 587^a; II 37^b
- Blum**, Joachim Christoph II 103^b
 — Karl L. II 295^a; III 354^{ab}
 — Kurt I 17^b
 — M. II 307^b 309^b; IV 10^a
 — Robert II 50^a
- Blumauer**, Alois I 320^b; II 107^b 108^b; 113^a; 123^b; 293^b; 426^b; 560^{af}; 611^{af}; 641^a ^{ff} 642^a 644^a 649^b (Parodie)
- Blume**, Cl. II 392^{ab}
- „Blume der Schaubung“** IV 82^{af}
- Blumenau**, Lorenz I 532^a
- Blumenfeldt**, A. I 146^{abf}
- Blumenhagen**, A. I 139^b
- Blumenthal**, Oskar II 118^a; 303^a; 719^b; III 241^{bf} (Sittenstück)
- Blunck**, Hans Friedrich I 339^b; IV 57^a
- Boas**, E. I 312^b
- Bob** II 608^a
 — H. A. IV 104^b
- Bobertag**, E. I 39^b
 — F. I 244^a; 501^b; II 448^a; III 71^b 72^b; 198^b; 213^a; 485^a
- Bobeth**, J. I 348^b; II 705^a
- Boccaccio**, Giovanni I 325^b; 500^{ab}; 532^{bf} (Humanismus); 579^{af}; II 234^a; 510^b 511^b 513^{bf} (Novelle); III 2^a ^{bf} (Rahmenerzählung); 85^{af} 86^a ^{ff} 87^{af} 89^{af} 92^a (Roman. Literaturen); 152^a; 188^a; 297^a; 4^a ⁹ ^{bf} (Verserzählung); IV 62^b
- Bo**, Johannes II 478^a ^{ff} 488; IV 89
- Boch**, L. II 341^a
- Bock**, A. I 205^a
 — G. I 90^a
 — H. I 510^b
 — Hieronymus IV 103^b
 — J. II 410^b
 — J. B. III 238^b
 — K. II 322^b
- Bockwitz**, H. III 522^a
- Boda**, Heinrich IV 16^b
- Bode**, H. III 131^a
 — J. I 266^a; 286^b
 — J. G. III 45^b
 — K. III 491^b; 493^b
 — W. II 703^a; 718^a
- Bodenstedt**, Friedroph von III 133^a
 I 77^a; 198^b; 304^b; 315^a; 324^{af} (Epos); 448^b; II. 416^{af} u. ö. (Münchener Dichtergruppe); 541^a 545^a ^{ff} 547^a (Oriental. Dichtung); III 131^{af}
- Bodisco**, Theophile von III 133^a
- Bodmer**, H. II 411^a; III 274^a
 — Johann Jakob I 10^a; 18^b; 43^a; 48^a; 60^b; 92^b 95^b; 137^{af} (Bibl. Drama); (146^b); 147^{af}; 189^a; 197^b; 258^b; 261^a 262^a 263^b (Elegie); 283^b 289^{bf} 290^{ab} 292^b (Engl. Literatur); 319^{ab} 320^a (Epos); (361^{bf}); 416^a; 425^b; 468^{ab} (469^a); 486^a; II (6^{bf}) 7^{bf} (Idylle); 26^b 27^a (Journalismus); (102^{ab} 104^a); (110^{af}); 120^{af}; 147^b 148^{af} (Kritik); 164^b; 220^b; 233^{af} (Literaturgeschichte); 246^a ^{bf} 250^b 253^a (Literar. Geschmack); 257^a; 261^a; (272^b 279^a); 353^{bf}; 405^{af} 407^{abf} 408^b

- 409^a 410^a (Moral. Wochenschrift); (447^b); (464^b); 558^a; 638^a^{bf} 639^a^{bf} 640^a^{bf} (641^b) (Parodie); 659^{bf} u. ö. (Patriarchade); (692^b 696^b) 697^a^{bf} (Poetik); III (34^a); 57^a; (98^a); (141^a); 216^{bf} 219^a^{bf} 220^a^{bf} 221^a^{bf} 225^{ab} 229^a (230^{ab}) 232^a^{bf} (Schweizer. Dichtung); (246^a); (325^b); 434^a^{bf}; 472^a^{bf}; 520^a; IV 53^a
- Bodoni** III 461^a
- Böchenstein**, Joh. II 656^{bf}
- Böckel**, O. I 87^a; II 134^a; 143^a; 176^b; III 48^a; 489^{ab} 490^a
- Böckeler** II 74^a
- Maura IV 70^b
- Böcking**, E. I 562^b; III 22^b
- Böcklin**, Arnold I 77^a; 432^{bf}; II 133^b; 169^a^{bf}; III 382^b
- Bödeker**, H. I 411^a^{bf}
- Bödiker**, J. III 415^b
- Böger**, A. II 705^a
- Böheim**, W. II 587^b
- Böhl** de Faber III 126^b
- Böhlau**, Helene I 376^a^{bf}; 576^b; 586^a^{bf} (Humoreske); II 38^b
- Böhlen**, Hip. IV 46^a
- Böhm**, Christoph III 413^a
- Gottfried II 419^a
- H. II 129^b; IV 57^b
- J. II 65^b
- O. II 449^b
- (Prinzipal) II 612^{ab}
- W. II 703^a
- Böhme**, Franz II 70^a; 130^a; 191^b; 592^a; 631^a; III 251^b; 477^b 481^a; 490^b 492^b 493^{ab} (Volkslied); 496^b
- Jakob I 116^{bf} (Barock); 380^a; 417^a; II 86^a; 218^b; III 117^b; 183^a 186^a
- L. II 545^a
- M. I 222^b; II 397^b; III 176^a^{bf}
- Samland II 723^b
- Böhmer**, H. I 134^b; II 386^b; IV 39^{ab} 41^b 47^a (Franziskaner)
- J. F. II 196^b
- Boehn**, M. von I 140^b; II 133^b; 336^a
- Böhtlingk**, A. I 293^{bf} 294^a
- Bölsche**, Wilhelm I 198^b; 330^a; II 452^b 456^{bf} (Naturalismus); 675^b; 708^{bf} (Poetik)
- Bölsing**, G. II 322^b
- Bölte**, Amélie I 375^a
- Bömer**, A. I 344^a; 448^a; 466^b; 539^{bf} 555^b 562^a 564^{bf} (Humanismus); II 396^a
- Boer**, H. de III 137^b
- R. C. I 20^a; 36^a; II 500^a^{bf}
- Börne**, Ludwig (Löb Baruch) I 138^b; 306^b; 321^b; II 31^a^{bf} 33^b (Journalismus); 40^a 43^a 45^b 46^a^{bf}
- 53^a 54^b 57^b 58^a^{bf} 59^a (Junges Deutschland); 115^b; 154^a^{bf} 155^{ab} (Kritik); 706^{bf}; 716^a^{bf}; III 168^b
- Börner**, A. III 449^a
- Börschel**, E. II 168^b
- Böschenstein**, Johann I 132^b; II 75^b
- Boese** I 266^a
- Boesenecker**, E. II 322^b
- Boethius** I 32^a 34^a^{bf}; 453^a; 529^b 533^a; II 381^b
- Böttger**, Adolf I 73^b; 306^b
- K. A. III 461^b
- Bötticher**, A. II 272^b
- Hans (Joach. Ringelnatz) II 117^b
- Hermann von III 438^b
- Böttiger**, Karl August II 646^a; 744^{ab} 745^a^{bf}
- Böttinger**, Otto III 358^b 360^a
- Bogatzy**, Karl Heinr. von II 87^{bf}; III 179^b 183^b
- Bogeng**, E. A. III 444^b
- Bogner**, Peter III 409^a
- Boguslawsky**, K. A. von II 641^b
- Bohata**, H. I 49^a; II 742^b; III 444^b
- Bohm**, W. I 282^b
- Bohn**, E. I 592^b; II 449^b
- Bohnenblust**, G. I 21^b
- Bohse**, August (Talandier) I 406^a; II 741^b
- Bohtz**, A. W. II 118^b
- Boie**, Heinrich Christian I 197^a; 457^b 458^a; II 29^b; 410^b; 425^{ab} 426^b; III 326^b
- Boieldieu**, F. A. II 536^b
- Boilleau-Despréaux**, Nicolas I 54^b; 69^b; 98^a; 99^b; 123^{bf} (Barock); 140^{bf}; 160^b; 245^a; 253^b; 257^{bf} (Einheiten); 284^a; 288^b; 311^a; 520^a^{bf} 521^a; II 6a; 102^b 104^b; 120^a^{bf} u. ö. (Kom. Epos); 147^b; 249^b 253^{bf} (Liter. Geschmack); 520^a^{bf} (Ode); 694^b 695^a; III 67^a; 96^{ab}^{bf} (Roman. Literaturen); 142^a^{bf} (Satire); 161^a
- Bois-Reymond**, E. du II 631^b
- Boisserée**, Melchior II (195^a); III 49^a
- Sulpiz II 195^{ab}; III 49^a
- Bojardo** III 76^a
- Bojunga**, Kl. II 266^b
- Bolanden**, Konrad von, s. Bischoff, Jos. Ed. Konrad
- Bolandus**, Joh. Fabricius II 488^a
- Boldt** II 723^b
- Boll**, F. II 380^a
- Bolle**, B. II 705^a
- Bollert**, M. II 718^b
- Bollinger**, Ulrich II 485^b
- Bolt**, Niklaus III 231^a
- Boltje**, J. I 221^a 228^b 234^a 237^a 238^b (Drama); 279^a^{bf}; 281^a; 432^b; 444^a; II 129^b; 226^b; 326^b; 694^b; 723^a; 750^b; III 134^a; 200^{ab} 201^a; 213^a; 308^{bf} 310^b; 493^{bf} 496^b (Volkslied); IV 90^{bf}
- Boltz**, Valentin III 216^a 229^{ab}; IV 97^a^{bf} (Tragikomödie)
- Bornel**, Thomas III 408^b
- Bonald** II 715^a
- Bonaventura**, Hl. IV 40^b 44^b 45^a^{ff} 46^a (Franziskaner); 75^{bf} 83^b (Mystik)
- „Bonaventura“, s. „Nachtwachen“
- Bondelli**, Julie von I 199^a; III 217^a; 220^a
- Bondl**, G. II 288^b
- Bone**, Heinrich I 438^{bf} 439^a^{bf} (Gesangbuch); II 82^a^{bf}; 199^a; 677^a
- Boner**, Ulrich I 52^{bf}; 398^b; II 276^b; 370^b; III 283^b; 364^a^{bf} (Tierdichtung); 468^a
- Bonifatius** I 28^a 30^a; IV 11^a
- Bonitz**, H. II 67^b
- Bonn**, Franz (von Miris) II 415^b 419^a; 651^a^{bf} 652^{bf} (Parodie)
- Hermann II 655^a
- Bonnet**, Charles III 221^a
- Bononcini**, G. II 531^a
- Bonsels**, Waldemar III 72^a; 132^b; 368^{bf} 369^a 370^a^{bf} (Tierdichtung)
- Bonstetten**, Albr. von I 530^b 533^a
- Karl Viktor von III 217^a 221^a^{bf}
- Bonstingl**, S. II 557^a; 597^b
- Bonvesin da Riva** III 371^{bf}
- Bonwetsch**, G. IV 9^b
- Boor**, H. de I 35^b; 36^a; 156^b; 173^b; 371^a; 456^{bf}; 491^a^{bf}; II 268^b; 540^a; 630^{ab}; 722^b; III 32^b; 36^a^{bf}; 40^{bf} 43^b; 253^b; 316^b 317^a; 381^a; 504^a; 511^b; 516^a
- Boos**, H. I 381^a
- Bopp**, Franz I 303^a
- Boppe** II 333^b; 579^a; III 292^b
- Borchardt**, Georg Hermann I 351^b
- Rudolf I 78^b; 198^b
- Borchardt**, H. H. I 525^a^{bf}; II 349^a; 515^a; 694^b; III 59^b; 71^b 72^b; 102^b; 154^a; 167^b; 187^{ab}
- Borchling** I 130^b; 235^a^{bf}; 414^b
- Borck**, C. W. von I 293^a^{bf}
- „Bordesholmer Marienklage“ I 227^a^{bf}; II 506^a
- Boretius** I 26^a^{ff} 32^b; 125^a 126^a^{bf}
- Borgmeier**, Than. IV 46^a
- Borinski**, K. I 79^a 80^a; 124^a; 141^b; II 68^a; 146^b 148^a; 225^a; 254^b; 349^b 350^a; 663^b; 687^b 690^a^{bf} 691^a^{bf} 692^a 694^{ab} 709^{bf} 710^a^{bf} (Poetik); III 93^a 95^b; 503^a
- Bork**, H. III 32^a
- Borkenstein**, Hinrich von II 294^a^{bf}
- Borkowski**, H. III 274^a
- Bormann**, E. II 14^b; 741^a 742^b; III 134^a^{bf}
- W. II 68^a
- Born**, Ignaz von II 611^{ab}
- Borne**, Fid. van den IV 46^b

- Bornemann, J. J. W.** II 506^b
Borngräber, Otto I 138^{af}
Bornhauser III 226^b
Bornowski, Th. II 199^a
Bornstein II 172^a
Borodin, A. P. II 538^b
Borosini, Franc. II 602^b 604^b
Borries, Emil von I 269^a
 — K. III 119^b
Borvitz, W. I 79^b
Boschan, R. II 17^b
Boßdorf, Hermann II 509^{abf}
Bossert, H. Th. II 572^b
 — J. II 477^{bf}
Boßhard, Heinrich III 227^b
Boßhart, Jakob I 205^a; III 224^{af}
 227^a 228^a 231^a 231^a
Bossu II 696^b
Bostel, Lukas von II 206^b; 437^b
Bote, Hermann II 503^{bf} 504^{af}
 — Konrad II 503^b
Botenlauben, s. Otto von Boten-
 lauben
Bothe, Fr. H. I 292^b
Boucher I 42^b
Boucke, E. A. II 237^b; 258^b; 629^b; III 115^a; 305^a
Bouhours II 147^a; 245^a 253^{bf}
Bouman, A. C. IV 88^b
Bouilly, I. N. II 208^a; 535^b; 614^b
Bourfeind III 356^b
Bourg, J. P. II 305^b
Bourget, Paul I 180^a 181^b; II 513^b; 747^a
Bouter, Fr. II 233^{bf}
Bouterwek, Friedrich I 108^a; 705^{bf}
 (Poetik); III 109^{bf} (Romantik); 383^b
Boutroux IV 66^a
Boverius, Z. IV 47^a
Boving, Rem. IV 46^a
Bowitsch, L. II 199^a; 456^b
Boxberger, R. II 544^a; III 459^a
Boy, K. Chr. II 145^b
Boyd, E. III 324^b
„Bozener Passionsspiel“ I 232^{bf}
 233^a; II 591^{af}
Bozon, Nicolaus I (334^{af})
Bracciolini, s. Poggio, G. Fr.
Bracher, H. III 4^a
Brachmann, Luise II 198^a; 745^b
Brachvogel, A. E. II 174^b
Bradley II 284^b; III 254^b
Bradsky, W. Th. II 537^b
Bradstreet I 271^b
Bräker, Ulrich I 202^{af}; III 217^{af}
 220^{af} 223^a 225^a 231^b (Schweizer.
 Dichtung)
Bräuer, R. III 56^b; 305^a
Bragur IV 58^b
Brahm, J. II 609^b
 — Otto I 127^b; 160^a; 217^b 218^a 247^b
 (Drama); 377^{bf}; II 157^{bf} (Kritik);
 453^b 458^b (Naturalismus); 623^a;
 719^b; III 23^a; 162^b; 175^b
Brahms, Johannes II 226^a; 440^{bf};
 624^a; III 492^{af} (Volkslied)
Braitmeier, Fr. I 79^a; 97^a; II 109^a;
 700^{af}; III 71^b
Bramante I 158^a
Brambach, W. II 736^b
Brand, A. III 151^a
 — M. (Mosonyi) II 538^a
Brandes, Charlotte II 132^{bf}; 400^a
 401^a; III 245^a
 — Georg I 578^b; II 40^b; III 131^b
 — H. V 58^b
 — Johann Christian I 109^b; 255^b;
 II 132^b; 300^b; 323^b; 400^a^{bf}
 (Monodrama); III 62^b; (164^b);
 (499^a)
Brandis II 721^a
 — Graf II 600^b
Brandl, Alois I 298^a; III 254^b
 — L. III 62^a
Brandmüller I 61^b
Brandsch, G. III 490^{bf}
Brandstätter, Hermann II 38^{af}
Brandstetter, R. I 234^a; 358^b; II
 275^b; III 218^{bf} 232^b
Brandt, Adolf (F. Stillfried) II
 508^{af}
 — Fritz I 158^{bf}
 — O. II 718^a; III 439^b
Brans 453^b
Brant, Sebastian I 7^b; 341^{af} (Fa-
 cettie); 362^b; 398^{af} (Frñhd. Lite-
 ratur); 415^b; 463^{abff} 464^{ab} (Gro-
 bian. Dichtung); 535^{af} 537^b
 544^a 563^a (Humanismus); 589^a;
 II 119^a; 121^b; 167^{bf} (Kunst);
 189^b 190^a (Legende); 274^a; 324^b
 325^b 326^b; 334^a; 405^a; 445^a
 446^{abf} 447^{af} (Narrenliteratur);
 459^b 464^a; 494^a; 504^b; 518^a;
 682^b; 720^b; III 13^b 15^b 16^a; 39^a;
 (138^{abf} 139^a) 140^a 147^{af} (Satire);
 283^{bf} (Sprichwort); 371^a; 447^{af}
 449^{af} (Verlagsbuchhandel); 465^a;
 IV 102^{bf} (Trunkenheitsliteratur)
Brasch, Martin II 482^b
Braschowanoff II 100^b
Brassican, s. Köl, Johann
Braun, Felix II 626^a
 — Heinrich II 622^a
 — Isabella II 36^b
 — J. II 292^b
 — J. Ch. II 107^b
 — Joh. Georg I 435^b
 — Julius II 419^a
 — O. II 430^b; 709^b
 — Peter Freih. von II 615^a
 — W. II 670^b
 — von Braunthal, K. II 744^b
Braune, Frieda III 119^b
 — Wilhelm I 26^a 35^a; 36^a; 46^a;
 127^b; 129^b; 455^b; 485^b; II 267^b;
 365^b; 500^b; III 26^{abf} (Reim);
 313^{ab}; 464^b 465^{af} 466^{af} (Vers);
 514^{bf} 515^a 516^a
Braunfels, J. I 39^b
 — W. II 209^a; 536^b
Brauweiler, E. III 305^a
Brawe, Joachim Wilhelm von I
 70^b; 147^a; II 721^a
Brech, J. III 47^b
Brecht, Bertolt I 338^a; IV 57^a
 — W. I 80^a; 401^b; 563^b 564^a^{bf}
 (Humanismus); II 143^a; 224^b
 225^a; 287^a; 414^b; 701^a; III 440^a
 — von Brechtenberg, A. III 421^a
 422^a
 —, C. J. III 416^b
Bredenbrücker, R. I 21^a
Bredero III 179^b
Bredetzky, S. III 417^a
Bredt III 293^a
Breede, Ellen III 383^a
Brehm, Alfred Ed. III 368^b
Brehme, Christian I 69^a; 116^a;
 442^a; III 153^b
Breidbach, Johannes II 489^a
Breier, Eduard II 620^a
Breitenstein, Jonas I 11^{af}; III
 222^a 228^a
Breithaupt II 721^{af}
Breitinger, Johann Jakob I 18^b;
 54^{bf} (Antike Lit.); 38^b; 70^a;
 92^b 95^b; (146^b); 147^{af}; 189^a;
 197^a; 258^b; 261^a; (272^b 279^a);
 283^b; 319^{af} (Epos); (361^{bf};
 468^b 496^a); II (66^{bf}) (Idylle);
 26^b 27^a (Journalismus); (102^{ab})
 103^b (104^a); (110^a^{af}); 120^a; 147^b
 148^{af} (Kritik); 246^a^{bf} 253^a
 (Literar. Geschmack); 257^a;
 261^a; 405^{af} 407^{ab} 409^a 410^a
 (Moral. Wochenschrift); (447^b);
 (464^b); 638^{abf} 639^{af} (641^b) (Pa-
 rodie); (661^b); (692^b 696^b) 697^a^{ff}
 (Poetik); 735^b; III (34^a); (98^a);
 (141^a); 219^{bf} (230^{abf}) 232^{af}
 (Schweizer. Dichtung); (246^a)
Breitkopf, Gottlob Immanuel III
 461^a
Bremer, O. I 46^a; 385^{af}; II 571^b
Bremme, W. I 411^a; II 80^a
Brennberg, s. Reimar von Bren-
 nenberg
Brenner, A. III 194^a
 — Anton II 607^a
 — H. IV 58^a
 — O. I 132^b; III 194^a
Brennglas, s. Glasbrenner, Adolf
Brenninger, Martin (Uranus) I
 542^{bf}
Brentano, Bettina von, s. Arnim,
 Elisabeth (Bettina) von
 — Christian III 159^{bf}
 — Fr. II 709^a
 — Klemens Maria I 3^b; 87^b; 174^{af}
 (Chronikal. Erzählung); 197^b
 198^a; 202^{bf} (Dorfgeschichte);
 292^b; 298^a; 313^b; 318^a 325^{bf}
 (Epos); 336^b; 377^a; 411^a; II

- 30^b; 35^{abf} (Jugendliteratur); 82^a; 92^a; 114^a^{fb} (Komik); 196^b 197^a (Legende); 220^{af} 221^{bff} 222^b 223^b (Lied); 262^{abf}; 301^b; 428^a; 560^a; 615^a; 715^a; 721^a; 742^a; III 48^b 49^{abf}; 103^a; 118^b 120^a^{fbf} 121^b 122^{af} (Romantik); 126^{af} (Romanze); 130^a; 142^b; 143^{af} 150^a (Satire); 155^b; 159^b; 300^a; 435^{af} 436^a (Vaterland. Dichtung); 485^a; 491^b 492^{abf} (Volkslied); 507^{bff} (Wortspiel); IV 54^{af} (Kunstballade)
- Brentz** III 20^b
- Bressand, F.** II 206^b 207^a; 437^b
- Breblau, H.** II 390^a
- Bretholz, B.** II 571^a
- Bretschneider, E. C. G.** III 22^b
- H. II 498^a
- Heinrich Gottfried von II 192^{bf}; 613^a; 640^{bf} 643^{af} (Parodie)
- K. III 28^a; 315^a
- Bretzke, H.** II 129^b
- Bretzner** II 207^b
- Bräul, K.** I 165^b; II 393^b
- Breysig, Joh. Ad.** I 182^{bf}
- Brez, Christian** IV 44^b
- Brie, F.** II 708^a; III 154^a
- Briegleb, Elard** I 495^b
- Briele, W. v. d.** III 148^b; 187^b
- Brilean** III 379^a
- Brill, Ludwig** I 325^b
- R. I 210^b
- Brillmacher, s. Michael, Peter**
- Brinckman, John** I 585^{af}; II 507^{bff} (Nd. Literatur)
- Brink, Bernh. ten** II 239^{bf}
- J. ten I 102^a
- Brinken, G. v.** IV 7^a
- Brinkmann, H.** I 166^b 167^a; II 224^{bf}; 361^a^{fb} (Minnesang); 382^b 393^b 395^{bf} 396^a (Mlat. Dichtung); 685^{bf} 686^{af} 687^a (Poetik); 729^b III 112^b; 257^b; 318^{abf}
- Brinkschulte, E.** II 689^a
- Brintmann, H.** III 426^{af}
- Brinzing, Kap.** IV 44^f
- „Brixener Passionsspiel“** I 232^b
- Brock, J.** I 79^b
- Brockes, Barthold Heinrich** I 18^b; 69^b; 196^b; 283^b 284^a 288^{bf} 289^a^{ff} (Engl. Literatur); 309^b; 318^b; 405^b; 416^a; 431^a; II 1^b; 7^a; 27^{af} (Journalismus); 88^{af} (Kirchenlied); 102^b; 407^b 410^a; 467^b; 506^b; 540^b; 640^a; III 93^{af} (Roman. Literaturen); 235^{bf} (Schwulst); 297^a; 469^b
- Brockhaus** I 139^a; II 30^b 31^{abf} 33^a (Journalismus); 429^a; III 463^{ab}; 521^a
- Brockmann, Franz Karl** II 612^{af}
- Joh. Fr. I 127^b
- Brocks, E.** I 62^a; 80^b; III 319^{bf}
- Brod, Max** I 339^b; II 626^{ab}; III 150^b; 296^{af} (Staatsroman)
- Brodersen, J.** II 145^b
- Brodführer, E.** I 130^b 135^a
- Brodmeier** III 237^a
- Brodnitz, K.** I 80^b
- Bröger, K.** I 145^b; III 438^b
- Bröring, J.** I 382^{af}
- Broglé, H.** II 7^b
- Brom, G.** I 124^a
- Brombacher, K.** I 163^b
- Bronnen, Arnolt** II 399^b 401^{bf}
- Bronner, Franz Xavier** II 8^{af}; 533^a
- Broocks, N. C.** I 225^a; II 398^a
- Brosig, Moritz** I 439^a
- Brosswitz, H.** II 54^a
- Broulli** II 305^b
- Brown, J.** I 109^{bf}; II 281^a
- Robert I 271^{abf} u. ö.
- Browning, Robert** I 297^a
- Broxtermann, Theobald Wilhelm** II 107^b
- Bruch, Max** II 540^a
- Bruchmann, E.** II 280^a
- G. III 201^a
- K. II 317^{bf}; 709^a
- Bruckenthal, S. Freih. von** III 417^a
- Bruckmann** II 560^a
- Bruckner, Anton** II 624^a
- F. II 621^a; III 240^a; 495^b; 518^b
- W. I 35^b
- Brücke, Ernst** II 343^{bf} 344^b
- Brückner, Ernst Theod. Josef** II 9^a
- Brüggemann, F.** I 284^b; II 289^{af}; III 60^b 62^a; 72^b; 296^a
- Brühl, Graf** II 133^{af}; III 141^a
- Brülöw, Kaspar (Brulovius)** I 66^b; 136^a; 240^b; 316^b; II 488^a; III 199^a
- Brugmann, Johannes** IV 43^{bf}
- von Windesheim IV 86^b
- Bruhn, David** I 436^a; II 678^b
- E. I 383^b
- Bruinier, J. W.** III 490^{ab}
- Brumann, C.** II 694^b
- Brumbey, K.** I 315^b
- Brummer, J.** II 386^b
- Brun, Friederike** I 20^b; 372^b; III 221^a
- Georg III 229^b
- L. II 322^b; 707^b 708^a
- von Querfurt III 428^a; IV 13^b
- von Schönebeck II 269^a; 502^{bf}; IV 45^{bf}; 68^{bf} (Mystik)
- Brune, E.** II 322^a
- Brunetiere, F.** II 288^a; 458^b
- J. III 441^b
- Brunfels, Otto** III 373^a
- Bruni, Antonio** I 491^a
- Leonardo I 531^{ab}
- Brunius, Joh. Heinr.** II 604^a
- Brunner, A.** III 73^a
- Andreas II 18^a
- Kl. II 572^b
- Phil. Jos. I 412^b
- Sebastian II 617^a 620^a
- Thomas II 597^a
- Bruno, Giordano** I 63^a; 418^a
- von Braunschweig II 502^{bf}
- von Köln IV 14^b
- Brunold, F.** II 199^a
- Bruns** I 78^b
- Max I 588^a
- Raimund I 412^{af}
- Brusch, Kaspar** II 474^{bf}
- Brust, A.** II 199^b
- Bruun von Fulda (Candidus)** I 385^{af}
- Bube, Ad.** I 75^b
- Buber, M.** II 626^a; 709^a
- „Buch der Beispiele“** III 482^{bf}
- „der Liebe“ III 484^{bf} 485^a
- „der Märtyrer“ II 183^{bf}
- „der Rügen“ II 371^a; 665^b
- „der Väter“, s. „Väterbuch“
- „von geistlicher Armut“ IV 86^a
- Buchanan** I 67^a; II 477^a
- Bucher, Th.** I 15^b
- Buchfelnner, Simon** II 740^b
- Buchholtz, Andreas Heinrich** I 39^a; 123^a; II 735^a; 739^a; III 189^{af}; 431^a
- K. A. I 430^b
- Buchholz, Georg** III 415^b
- Buchner, August** I 500^b; II 217^b; (349^a); 690^{bf} 691^b 692^{af} 692^{bf} 693^{af} (Poetik); III 67^b; 180^b 185^a; 272^{af}; 334^b
- G. II 571^b
- J. I 176^a
- K. III 459^a 460^{bf}
- M. II 386^b
- W. I 112^b
- Buchwald, G.** III 203^b; 453^b
- R. II 285^a; 349^a; III 201^a; 453^b
- Buck, Michel** III 207^{bf}
- Buckle** II 258^b
- Bücher, Karl** I 85^{bf} 86^b 87^a (Arbeitslied); 173^{ab}; II 68^b; 70^b; 317^{bf}; III 52^{bf} 53^a (Rhythmus); 443^a; 521^{bf} 522^a
- W. II 718^b
- „Bücher Moses“** II 574^a
- Büchi, A.** I 534^b
- Büchler** III 285^a
- Büchner, A.** III 495^b
- Friedr. Karl Christian III 7^a 9^a
- Georg I 76^b; 98^b; 139^{af}; 249^b; 307^a; 505^a; II 45^{bf} (Junges Deutschland); 114^b; 155^b; 301^b; 669^b; III 146^a; (305^b); IV 94^b 101^b
- K. II 430^a
- Ludwig I 345^b
- Büdinger, M.** II 581^a

- Bühler**, Charlotte I 329^b; II 282^a; IV 70^b
Bührer, Jakob III 228^{ab}
 — M. I 10^a
Büncker, J. R. II 569^{bf} 570^a^{bf}; 572^{af} 573^{af}
Büngel, W. I 80^b; 307^a; II 680^a; 718^a
Bünthe, G. III 155^b 156^b; 159^a; 270^b; 276^{af} 277^a 278^b 279^{ab} (Sprechmelodie); 297^{bf} 298^a; 315^a; 344^{af}; 466^b; 511^b
Bürck, Emma III 33^b
Bürde I 436^a
Bürger, Gottfried August I 19^a; 55^b; 176^b; 183^b 184^a; 197^b; 262^a; 291^{bf} 292^{af} 294^{bf} 298^b (Engl. Literatur); 303^a; 312^{af} (Epigramm); 443^{bf}; 445^{af}^{bf}; 458^{ab} 461^{bf} (Hain); 499^a; 579^b; II. 1^b; 92^{af}; 96^a; 113^{af}^{bf} (Komik); 152^a; (175^a); 193^{af}^{bf}; 353^b; 423^{bf} 424^{af} (Münchhauseniade); 425^{bf} 426^b 427^a (Musenalmanach); 520^{bf} (Ode); 631^b 632^a 640^b 642^{af}^{bf} 644^{bf} (645^{af}) 646^{ab}^{bf} (Parodie); (701^a); 713^{af}; III 57^b; 123^{af} 125^b (Romanze); 212^b; 246^a 247^a; 249^{ab}; 320^a; 320^b; 324^b 326^{af}^{bf} (Sturm und Drang); 387^b; 389^b; 456^b 458^b; 472^{bf} 473^b (Verserzählung); 487^{bf} 491^{af} (Volkslied); 496^a; 504^b; IV 52^{af}^{fff} (Kunstballade); 58^a; 99^{af} (Tragikomödie)
Bürgler, A. IV 47^a
Bürstenbinder, Elisabeth (E. Werner) I 348^a; II 742^a
Büschgens, Käte IV 44^{af}
Büsching, Joh. Gust. Gottl. I 87^b; III 485^{af}
Büttner, Paul III 492^a
 — S. IV 81^b
Buffon III 299^b
Bugél, E. IV 8^b
Bugenhausen, Johannes I 132^a 133^a; II 505^b; III 19^b 20^a
Buk, H. A. II 680^a
Bukovics II 623^a
Bull, Roger I 466^a
Bulle, F. III 324^b
Bullinger, Heinrich II 90^{bf}; III 229^b
Bulthaupt, G. I 218^b; 254^a
 — H. I 137^b; 307^a; III 242^a
Bulwer, Sir E. G. Earl Lytton I 73^b; 298^b; 304^a; 446^a; II 55^a; 208^b; 241^b
Bunsen, J. II 449^b
Bunyan, John III 45^b
Buonarroti, Michelangelo II 105^a; (171^b); III 146^a; 302^a
Buononcini, Giov. II 438^a
Buontalenti I 158^a
Burchard II 385^a
Burchinal, M. C. II 110^b; III 335^b
Burckhard, Max II 623^{af}
Burckhardt, Abel I 12^a
 — Jakob I 11^b 15^b; 77^{af}; 256^b; II 418^a; 496^a III 16^a; 105^b; 221^{af} 167^a; 171^a; 401^{ab}; 499^a; 529^{bf} (Humanismus); II 164^b 165^b 168^a (Kunst); 212^a 224^b (Lied); 257^a 260^a; 274^b 275^{bf} 277^b 278^b 280^{ab} (Literatursprache); 283^b; 340^a; 353^b 354^a 360^{bf} 365^{af} (Minnesang); 459^b; 542^b 543^{af}; 576^a 582^a 583^{af}; 629^b; 687^a; 729^b 730^b; III 56^b; 72^b; 87^b; 258^b 259^a; 293^a; 305^{af}; 338^a; IV 45^{af}
Burger, A. I 498^a
 — Fritz I 337^a
 — K. III 445^b
Burghuber II 612^b
Burgkmair, Hans II 587^{af}
Burius, Joh. III 413^a
Burkart von Hohenfels I 209^a; II 214^{af} (Lied); 372^a 375^a
Burke II 254^a; 698^b 705^b; 715^{af}; III 118^{bf} (Romantik); 333^a
Burkhardt (Kantor) III 358^{bf}
 — C. A. H. III 269^a
 — Georg, s. Spalatin
Burlamachi III 219^b
Burmeister, F. J. III 273^a
Burnacini, L. O. II 601^b
Burney, Miß I 351^b
Burns, Robert I 15^b; 297^a
Bursian, C. I 79^a
Burte, Hermann (Strübe) I 17^{ab}^{bf}; 138^a; II 675^{af}; III 246^b; 438^b
Bury II 106^b
Busaüs, Peter II 598^b
Busch, Jan IV 85^a
 — Wilhelm I 327^{bf}; 575^{bf} 576^a (Humor); II 37^b; 116^{af} (Komik); 168^{ab}^{bf} (Kunst); (631^b) 640^b 647^b (Parodie); 672^{bf}; III 144^{af}^{bf} (Satire); 389^a
Buschbeck, Erhard II 626^{ab}
Busche, Herm. v. d. (Pasiphilus) I 538^b 547^{af}^{bf} 561^a 564^{af}^{bf} (Humanismus); IV 89^{bf} 90^{ab} (Städtegedichte)
Buschkiel, L. III 439^a
Buschmann, Johannes II 476^{bf}; IV 89^b 90^a
Busenello, Francesco II 436^a; 530^a
Buske, W. II 402^a
Busnois II 433^b
Busoni II 209^a
Busse, A. II 403^b
 — B. I 244^b 247^{ab} 248^b 249^b 251^b (Drama); 354^b
 — E. von III 525^b
 — K. I 315^b; II 256^a; 322^{ab}
Busson, Paul I 353^a
Butler III 220^{af}
 — P. I 225^a
Buttstedt, J. H. II 64^a
Butzbach, Johannes IV 16^{bf}
Butzer, Martin III 19^b
Buxtehude II 64^a
Bylovius, Bartholomäus II 481^{bf} 493^a
Byron, Lord I 20^b; 179^{ab}; 199^a; 296^b 297^{af}^{fff} (Engl. Literatur); 302^a 303^b 304^b; 415^a; 431^b; 125^b; 169^b; 249^{bf}; 468^a; 546^{bf}; 668^{bf} 669^{af}^{bf} 672^a 674^a (Pessimist. Dichtung); 679^{bf}; III 49^a; 145^a; 220^b; 298^a; 380^b; 474^{bf}

C.

- Cabet** III 295^b
Caccini, Francesca I 105^{bf}; II 530^b
 — Giulio II 63^b; 434^{bf}; 529^{af}^{bf} (Oper)
Cäcilie, Großherzogin von Oldenburg II 449^b
Caedmon I 37^a
Caesar III 139^a
Cäsarius, Johann I 538^b; 566^b
 — von Arles I 125^a
Cäsarius, von Heisterbach I (333^{af}); II 394^b; III 262^a; IV 71^a
Cagliostro I 379^b 380^b
Cahn, Gg. (Hanc) I 268^a; II 296^a
Cahuzac II 437^a
Cajetan III 14^a
Calagius, Andreas I 66^b; II 485^{bf}
Calaminus, Georg II 482^{af} 485^b 489^{af} (Neulat. Dichtung); 598^{ab}
Caldara II 206^a; 531^a
Calderon de la Barca, Don Pedro I 39^b; 249^a; 305^b; II 196^b; 301^b; 468^a; 602^a 616^a 623^a; III 95^b 100^{bf} 102^{bf} 104^a (Roman. Literaturen); 120^{bf} (Romantik); 125^b; 169^b; 225^b; 234^b
Calderoni, Franc. II 602^b
Caldicott, A. J. II 537^b
Calepio, Graf III 221^a
Caletti-Bruni, s. Cavalli, Francesco
Calliano, C. II 573^a

- Calmus**, G. I 80^a; 444^a; III 240^a
Calprenède III 188^a
Calvin II 189^a; 733^a; 737^{bf} 738^{af}
 (Psalterium); III 219^b 229^b
Calzabigi, Raniero da II 206^{af}
 207^b (Libretto); 438^b; 534^{af}
 (Oper); 606^b
Cambert, Rob. II 436^b; 532^{af}
Camerarius, Jakob II 472^{af}
 — Joachim I 52^b; 343^a; 552^b
 570^a
Camerer, Joh. Frdr. I 384^{af}
Camesina II 590^a
Caminade, G. II 680^a
Camoens, Luis de I (323^a); (171^a);
 (173^b); II 745^a; III 246^a; IV
 32^b
Campanella, Morus III 44^b
 — Thomas III 293^{bf}
Campe, Friedrich II 32^a; 40^b;
 651^{af}; III 524^a
 — Joachim Heinrich I 312^b; 431^a;
 II 34^{bf}; 407^{af}; III 61^{bf} (Robin-
 sonade); 160^a
Campra, A. II 437^{af}; 532^{bf}
Canaparius, Joh. I 188^a
Candidus, s. Bruun von Fulda
 — Pantaleon II 486^b; 494^a
Cange, du, s. Du Cange
Canisius, Petrus I 410^{af}; II 598^a;
 III 413^b 414^a
Canitz, Friedrich Ludw. Freih. von
 I 69^b 70^b; 109^b; 123^{bf} (Barock);
 405^b; 520^{af} 521^a (Hofpoeten);
 II 102^b 103^b; 110^a; 147^{bf} (Kritik-
 ik); 218^a; 245^b 254^a; 519^b; III
 96^a 97^a; 142^a; 235^b; 469^b
Canstatt, O. IV 11^{af}
Cantiuncula, Hilarius II 479^a
Canzacchi II 604^b
Capellanus, Andreas II 352^b; 356^{af}
Capeller, A. IV 49^{bf}
Capey, E. T. H. I 562^a
Carissimi II 63^b; 540^a
Carl, Karl II 620^{af}; 719^a
Carli, Georg Caspar I 437^b
Carlyle, Thomas I 297^a; II 287^b;
 496^a
Carmen Sylvia, s. Elisabeth, Köni-
 gin von Rumänien
— Carmen ad Deum I 28^a; II 11^{af}
— de bello Saxonico II 386^{af}
Carnarius, J. II 683^{af}
Carnot, Maurus III 227^a
Carriere, Moritz I 217^b; 418^b; II
 236^{bf}; 416^b u. ö. (Münchener
 Dichtergruppe); 708^b 709^b
 (Poetik); III 71^b; 440^b 441^b; IV
 33^a
Carstens, Asmus Jakob II 106^a
Carthény III 45^b
Cartigny III 45^b
Carus, P. I 418^b
Caselius, Johannes II 473^{bf} 493^{bf}
Casellmann, A. II 62^a
- Caspari**, Gertrud II 39^a
 — Walter II 39^a
Casper, J. L. II 648^a
 — von Lohenstein, Daniel, s. Lohen-
 stein
Cassianus I 453^b
Cassiodorus I 456^a
Cassirer, E. I 367^a; II 100^{bf}; 289^a;
 III 112^b
Castelli, Ignaz Franz I 313^b; II
 115^a; 193^a; 198^{ab}; 546^b; 562^{ab}
 563^{bf} 564^{af} (Österr. Dialekt-
 literatur); 614^b 616^a 617^a; 633
 649^{af} (Parodie); 745^b; III 134^a
 193^{af}
Casti II 534^a
Castle, E. II 414^{af} (Motiv); 621^{af}
 627^b; III 302^b; 495^b; 518^b; IV
 2^{af} 8^b 9^a (Auslanddeutsch.
 Schrifttum)
„Casus Sti Galli“ III 256^a 262^b
Catel, Ch. S. II 535^a
 — L. I 182^b
Cato I 463^{af} 523^{ab}; II 371^a;
 504^a; III 283^a; 290^b; 371^{af}
 372^a; 414^{af}; IV 15^b. (s. auch:
 „Disticha Catonis“)
Cats, Jakob I 116^{af}; 491^b; III
 179^b; 468^{bf}
Catull I 166^b; 260^b 262^a 264^a (Ele-
 gie); II 479^a; 637^a
Caudella, E. II 538^a
Cauer, P. I 79^a; IV 32^a
Caussein III 183^b
Cavaliere, Emilio del II 529^{bf};
 540^a
Cavalli, Francesco I 105^a; II 436^a;
 530^{bf} 532^a 533^b (Oper)
Cavos, C. II 538^a
Celadon, s. Kaldenbach, Christoph.
 Negelein, Christoph Adam
Celander, s. Gressel
Cellier, A. II 537^b
Cellini, Benvenuto III 101^b
Celtis, Konrad (Pickel) I 54^a; 66^a
 67^a; 193^b 194^{af} (Dichterkrö-
 nung); 360^a; 430^{af}; 533^b 540^{af} 541^{af}
 542^{ab} 543^{af} 545^{bf} 547^b
 549^{af} 555^a 558^{af} 560^b 563^b
 563^{bf} 567^{bf} 568^a (Humanismus);
 II 385^b 396^b; 434^b; 470^b; 518^{af}
 (Ode); 529^a; 595^{af} 596^{af}
 (Österr. Literatur); 688^{af} (Po-
 etik); III 87^{af}; 407^{bf}; 429^{bf}
 (Vaterländ. Dichtung); IV 89^b
- Cerlone** II 534^a
Cerna II 322^b
Cerny, J. III 151^a
Cersne, s. Eberhard von Cersne
Cervantes Saavedra, Miguel de I (1^b
 2^a) 3^{af} (Abenteuerroman); 257^b;
 284^a 286^a; 431^b; 501^b; 572^b;
 (581^{bf}); II (113^a); (192^b); 468^a;
 510^b; III 44^{bf}; 66^b 69^a; 78^b 95^{af}
- (100^b 104^a) (Roman. Litera-
 turen); 120^a; 142^b 147^{bf} 148^{bf}
 149^a 150^a (Satire); 166^{af}
Cesarotti II 610^b
Cessolis, Jacobus de I 65^a; 397^b
Cesti, M. A. II 530^{bf} 533^b (Oper);
 602^a
Chamberlain, Houston Stewart I
 80^b; II 100^b; 496^a
Chambers, E. K. I 230^b
Chamisso, Adelbert von I 198^{af};
 313^b; 499^a; II 35^b; 114^b; 197^b;
 241^a; 336^b; 425^a 428^{af} 429^{bf}
 430^{af} (Musenalbumach); 500^b;
 566^b; 715^b; III 103^{af} (Roman.
 Literaturen); 150^a; 244^b; 246^b;
 251^{bf}; 351^b; 388^b; 474; IV 55^{af}
 (Kunstballade)
Chapelain I 257^b
Chapelle I 41^b
Chaplin, Charlie II 72^a
Chapmann, G. I 276^a
Charpentier, M. A. II 540^a
Chassiron III 128^b 129^{af}; 501^b
Chastonav, P. von II 17^b
„Chastiment des dames“ III 371^b
Chateaubriand, Francois Vicomte
 de II 468^a; 667^{af}
Chatterton II (171^b)
Chaucer, Geoffrey I 280^a; 333^a;
 II 510^b; III 2^b
Chaulieu, Guillaume Amfrye de
 I 41^b; II 106^b
Chaussée, de la, s. La Chaussée,
 P. C. Nivelle de
Chelidonius, Benedikt II 596^a
Chemnitius, Chr. III 412^b
Cheraskow III 130^b
Cherler, Paul IV 80^b
Cherubini, Luigi II 208^a; 535^{ab}
 (Oper); 615^a
Chettle, H. I 276^{af}; 280^b
Chevalier I 588^b; IV 57^b
Chézy, Helmina von I 376^b; II 108^a;
 198^{ab} (Legende); 208^{af} (Li-
 bretto); 535^b; 745^{bf}
Chiavacci, Vinzenz I 586^a; II 565^a
Chiquot, A. IV 88^a
Chladenius, Martin III 413^a
Chlodwig I 20^b
Chmelarz, E. II 587^{bf}
Chnustinus, s. Knaust, Heinrich
Chodowiecki II 168^{af}; 425^a 428^b
Choiseul, Herzog von III 379^b
Cholevius, L. I 39^b; 57^b; 79^a; III
 72^a; 189^b
Chopin III 302^a
Chorier, A. Sigea von (Meursius)
 I 446^b
Chownitz, J. Th. III 421^b
Chrestien de Troyes I 514^{af}; III
 80^{af} 81^{af} (Roman. Literaturen)
Christelius, Barthol. I 435^b; II 601^a
Christen, Ada, s. Friderik, Chri-
 stine

Christen, Johann I 441^b
 Christianus, Martin III 181^b
 Christiansen, R. Th. III 516^{af}
 Christine von St. Troud IV 67^b
 — von Stommeln IV 67^b
 „Christlich Meinender“ III 484^b
 Christoffel, U. II 109^a
 „Christus und die Samariterin“
 I 32^{af} (Ahd. Literatur); 420^b;
 III 42^a; 281^a; 316^b; 467^a
 „— und Pilatus“ II 373^a
 Chronegg, Ludwig II 337^b
 „Chronicon Novaliciense“ III
 255^{bf}
 Chroust, A. II 388^a; III 274^a
 Chrysaeus, Johannes III 197^b; IV
 92^a
 Chrysostomus I 554^b
 Churzibold III 256^a
 Chyträus, David II 598^a
 — Nathan II 480^{bf} 487^{af} 492^{af}
 (Neulat. Dichtung); 598^a; III
 366^b (Fabel)
 Cicero I 34^a; 51^{af} 52^a (Antike Lit.);
 66^a; 87^b; 453^b; 533^a 539^a 555^a
 557^a 571^b (Humanismus); II
 159^a; 594^b; III 139^a; 299^b;
 506^a; IV 94^{bf} (Tragikomödie)
 „Cid“ III 100^b
 Cimarosa II 534^b; 612^b
 Cisner, Nicolaus II 476^{af}
 Citoleux, M. I 418^b
 Claasen, Heinrich I 386^a
 Clairon, Mlle II 132^b
 Clajus, s. Klaj, Johann
 Clarke, Ch. E. I 286^a 287^b; III 324^b
 Clasen II 72^b
 Classen, J. II 472^a
 Claudel, Paul III 74^b; 106^b
 Claudian II 16^b
 Claudius, Hermann II 509^a
 — Matthias I 197^b; 262^a; 312^a;
 344^b; 431^a; 443^{bf}; 458^a 459^b
 460^{abf} (Göttinger Hain); II 88^{af}
 (Kirchenlied); 113^{bf} (Komik);
 261^b; 321^{bf} (Lyrik); 425^b; III
 48^b; 141^b; 320^b; 491^{af} (Volks-
 lied); 496^a; 504^b
 Claren, s. Heun, Karl Gottlob
 Samuel
 Claurens, H. I 202^b; II 241^a
 Claus, Anton II 19^b 21^a
 — Johann II 84^a; 733^b; 738^b
 — P. I 7^b
 „Claus Narr“ III 483^b
 Clausenburger, M. III 416^b
 Clemens, O. I 80^a; 364^a; 562^b;
 III 16^b 22^{bf}; 452^b; IV 66^a 67^a
 Clemens, P. A. I 437^b
 Clement, Bertha II 38^a
 Clément, F. II 538^b
 Clementi II 631^b
 Cleophilus, Octavius II 485^a
 Cleodius, Chr. I 75^b; 442^b; II 227^b
 — H. A. I 302^b

Clompe, P. III 417^b
 Clos, Peter III 412^b
 Closerer, Fritsche I 419^{af}
 Cober IV 89^b
 Cocajus, s. Folengo, T.
 Coccinius, s. Köchlin, Michael
 Cochem, Martin von I 332^b; 411^{bf}
 413^a (Gebetbuch); 435^{bf}; II
 191^{bf} (Legende); 217^a; III 414^a;
 IV 45^{af}
 Cochläus, s. Dobeneck, Johann
 Cockayne III 516^a
 Coelde, Dietrich II 505^b; IV 43^{bf}
 Cölln, Friedrich von II 30^{bf}
 Coffey I 72^a
 Coffmann, B. R. I 288^{ab} 289^b
 Cohen, G. I 222^a 230^b
 — Sophie II 302^b
 — Linaru, M. II 538^a
 Cohn, A. I 279^b; 364^a; II 143^a
 — E. I 38^a 39^b; 124^a; III 45^b; 72^b
 — Jonas III 300^a
 Cola di Rienzi, s. Rienzi
 Colardeau, Ch. P. I 491^b
 Colasse, P. II 532^b
 Colet, John I 542^b 556^{af}
 Colin, Philipp II 580^b
 Colliander, Selma II 629^a
 Collimitius, s. Tannstetter, Georg
 Collin (Elsässer) I 518^b
 — Heinrich Josef von I 74^a 75^b;
 171^a; 302^b 305^{af} (Epigenendich-
 tung); 323^a; II 23^b; 108^b; 429^a;
 614^{ab} 616^a (Österr. Literatur);
 III 435^a
 — Matthias von II 616^a
 Colloredo, Hieron. Fürst II 613^b
 Columban IV 11^a
 Comenius, Joh. Amos I 493^b; III
 410^b
 Comer, D. G. III 413^b
 Commodianus III 31^a
 Comparetti, D. I 79^a
 Compère II 433^b
 Comte, Auguste II 258^b; 451^a;
 III 104^b
 Conegliano, Em., s. Ponte, Lo-
 renzo da
 Congreve, William I 146^b; 287^b;
 III 220^a
 Connolly, J. L. IV 88^b
 Conrad, Michael Georg I 348^a;
 592^a; II 157^b; 175^a; 452^a 456^{af}
 (Naturalismus); III 71^a
 — W. I 218^a; II 286^a
 Conradi, Hermann I 180^b; 198^b;
 II 175^a; 452^a 456^{bf} 457^{bf} (Na-
 turalismus); 674^b; III 131^{bf}
 — (Komp.) II 533^b
 — Thilemann (Philhymnus) II
 472^b
 Conradinus, Henning II 477^{af}
 Conscruch III 470^b
 Consentius, E. I 199^b
 Constant, Benjamin III 221^{af}

„Contemptus mundi“ II 389^{bf}
 Contessa II 745^b; III 176^b
 Contius II 151^a
 Conz, Karl Philipp I 303^a; 313^a;
 II 197^a; 426^b 427^{ab}; 525^a
 Cooper, James Fenimore II 241^b
 Coornheert I 556^a
 Copernicus I 540^{bf} 541^b
 Coppenstein, J. A. I 333^a
 Corbach, Hanna IV 102^a
 Cordatus III 20^b
 Cordier, Fr. II 537^b
 Cordus, Euricius (H. Solde) I 67^a;
 307^b 310^b; 552^b; II 470^{bf} 471^{bf}
 472^{af} 491^{bf} (Neulat. Dichtung);
 IV 89^{bf}
 Corin, A. H. I 35^b
 Corinth, Lovis I 182^b; II 133^b
 Corneille, Pierre I 55^a; 69^a; 120^a;
 257^{bf} 259^a (Einheiten); 305^a;
 II 19^b; 66^b 67^a; 94^{af} (Klassik);
 103^a 104^b; (171^b); 191^a 192^a
 (Legende); 206^{ab}; 248^a; 286^b;
 (415^a); 436^b; 502^b; III 96^a 96^{bf}
 (97^{bf}) 98^{bf} 102^{af} (Roman. Lite-
 raturen); 179^b
 Cornelius, Peter I 76^b; 198^b; II
 164^b; 209^a; 226^a; 449^b; 536^a
 Corner, David Gregor I 434^{bf}; II
 75^b 79^b (Kirchenlied); 593^{bf}
 598^a 601^a; 655^b 656^b; 679^a
 Cornova II 613^a; III 433^b
 Correggio II (170^b 171^b); IV 92^b
 Corrodi, August I 11^{af} 12^a 15^{bf};
 III 222^{af} 232^a
 — Henriette I 11^{af}
 — W. I 324^b
 Corsi, Graf II 529^a
 Corssen, Meta I 296^b
 Corvinus, Elias II 476^{bf} 485^b 493^a;
 712^a
 — Gottl. Siegm. (Amaranthes) I
 405^{bf}; 442^b
 — Laurentius II 471^a; IV 90^a
 Cosack II 67^b
 Cosmas II 578^{af}
 Cospus, Angelus II 595^b
 Costa, Karl II 621^b
 — M. III 495^a
 — Grandjean II 651^a
 Costenoble, Karl Ludwig II 616^a
 Coster, de IV 30^b
 Costerus, Fr. III 413^a
 Cotta (Friedrich) I 346^b; 524^a (Ho-
 norar); II 28^a 30^a 31^{ab} (Jour-
 nalismus); 426^b 427^{abf} 428^b 430^b
 (Musenalmanach; Taschenbuch);
 III 460^b 461^{af} (Verlagsbuch-
 handel); 521^a
 — Giovanni II 485^a
 Couldrette III 219^a
 Courthope, W. J. II 289^b
 Courths-Mahler, Hedwig II 252^a;
 634^a 652^a

„Courtisan und Pfründenfresser“ III
16^bCoussemaker, E. de II 225^b; 433^aCowen, F. H. II 537^bCoym, J. III 501^bCozroh I 25^aCraig, Ed. Gord. I 182^b— H. I 223^b 236^aCrailsheim, Frhr. von I 443^a; II 227^bCramer, A. III 299^b— Heinrich I 13^a 15^b— Johann Andreas I 48^a; 148^{af}; 197^{af} (Dichterschule); 580^a; II 28^a; 142^b; 405^b 407^b 410^{bf} (Moral. Wochenschrift); 520^{af} 521^a 524^{af} (Ode); 735^b; 740^{af} (Psalterium); III 141^b; 325^a— Josef Anton II 735^b— Karl Friedrich I 458^a; II 727^b— Karl Gottlob II 144^b; 241^a; III 58^{af} (Ritter- und Räuberroman); 149^b; 202^b— W. II 500^bCranach, Lukas I 131^b; 361^b; II 653^b; III 15^{bf} 18^a 21^a (Reformation); 452^bCrane, Claus I 177^{af}; IV 44^bCrane, Th. Fr. I 333^a 334^aCrapp (Crappen), Andreas II 472^bCrasso, Lorenzo I 491^aCrébillon I 71^b; 580^b; III 471^aCrececius, W. III 388^bCredner, K. I 207^b 210^bCreizenach, W. I 100^a; 110^a; 218^a; 239^a 242^a 244^a 253^b (Drama); 279^a; 281^a; 317^b; 356^b; 358^b; 360^a; II 119^b; 164^a; 179^b 187^{ab}188^a 190^a (Legende); 288^a; 397^b; 403^b; 588^b u. ö. (Österr. Literatur); 727^a III 84^b 89^b; 197^a 200^b; 263^{ab}; 356^a; 439^b; IV 102^aCremers, H. III 110^bCremers III 356^b

Crétien de Troyes, s. Chrestien de Troyes

Creutzger, Georg III 409^bCreutziger, Elisabeth I 154^a; II 84^bCreuz, Frdr. Karl Kas. von I 416^a; II 103^b; 520^bCreuzer, Georg Friedrich III 114^{bf} (Romantik)„Crist“ I 45^bCroce, B. II 415^a; III 101^aCrocus III 195^bCroissant-Rust, Anna II 117^a; 674^bCroix, de la III 2^aCron, Klara II 37^aCronau, R. IV 10^bCrongek, Johann Friedr. Freih. von I 70^b; 170^{af} (Chor); II 410^b; 639^b; 721^{af}; III 433^aCronspuch, Wilhelm III 185^a

Crotus Rubeanus, s. Jäger, Johann

Cruciger, Caspar I 132^a; III 20^{bf}Crueger, J. I 199^b; 486^bCruel, R. I 334^aCrusius I 78^b— B. II 688^{bf}— E. I 324^bCsáki, R. II 572^b; III 422^{ab}; IV 4^b 8^aCsaplovics, J. III 420^aCsokor, Fr. Theodor II 626^a 6^{bf}Cüchler III 186^aCui, C. A. II 538^{bf}Culmann, Leonhart III 197^b 198^aCumberland I 572^bCuno, Heinrich II 294^aCunrad, Christian III 179^a 181^bCupeda II 601^bCureus, Achatius II 486^b 492^bCurti, Th. II 256^aCurtius, Ernst I 76^b— Rufus I 50^aCurtz, Albert I 435^b; II 80^a; 740^b— August I 435^bCusanus, Nikolaus II 594^b

Cuspinianus, s. Spießheim, Johann

Cusser, S. (Kusser) II 533^{abf}Cuvier III 440^a

Cyclopius, s. Kannegießer, Wolfgang

Cyprian I 554^bCyrano de Bergerac III 44^b; 67^aCyrillus I 455^a; II 290^b; 582^aCysarz, H. I 80^a 81^a; 124^{af} (Barock); 242^a; 307^b; 418^b; 501^b; II 100^b; 109^a; 148^a; 217^a; 225^a; 250^a; 260^a; 284^{bf} 289^a (Literaturwissenschaft); 444^b; 517^{af}; 670^a; 694^b; III 236^a; 305^aCysat, Renwart I 233^bCzako von Rosenfeld, Franz III 15^aCzepko von Reigersfeld, Daniel I 196^b; 308^a; 416^a; II 600^a; III 179^a 181^{bf} 183^{bf} 185^a 186^{af} (Schles. Schulen)Czernohorsky, Ladislav II 596^bCzerny, J. I 287^a; 298^b; 574^b; III 72^bCzeschka II 625^bCzikotszky, E. II 585^b; III 422^b

D.

Dach, Simon I 54^a; 68^b; 115^{af} (Barock); 196^b; 442^a; II 85^a; 126^b 127^a 128^a (Königsberger Dichterkreis); 219^a (Lied); 666^a; 723^{af}; 741^b; III 212^bDachler, A. II 572^{af}Dachser, Jakob II 733^b 738^a 6^{bf} (Psalmen)— Johann II 89^{bf}Dacier II 696^bDada II 117^bDäubler, Theodor I 328^{af} (Epos); 338^b; 592^{bf} (Hymne); II 625^b 626^{ab}; III 246^bDaffner, H. III 402^aDahl, Svend III 444^bDahms, Paul III 369^bDahn, Felix I 198^b; 304^b 306^a; 322^b 324^{af} (Epos); 348^a; 431^{ab}; 508^{af} (Histor. Roman); II 124^b; 417^a 418^a 419^b (Münch. Dichter-gruppe); 455^b; 651^b; III 438^{af}; IV 56^{bf} (Kunstballade)Dahne, C. III 155^aDalainval II 612^bDalberg, Johann von I 543^b— Wölff. Heribert Freih. von II 11^a; 251^a; III (24^a); 63^a

d'Albirt, s. Albert, Eugene d'

Dalimil II 581^{abf}Dallago, Karl II 625^b 626^aDallinger II 539^aDam, Jan van II 268^bDambley, A. E. III 234^a

Dämen, s. Hermann der Damen.

Danckelmann, Frhr. v. II 255^a; 700^aDanese, J. Th. II 602^{bf}Daniel, Arnaud II 733^a; III 236^a— von Soest II 506^aDaniello II 688^aDante Alighieri I 57^b; 193^b; 391^a;431^{bf}; II 64^b; 148^a; (174^b); 219^b; 236^b; (259^b); 262^a; 447^a; 577^a; 733^a; 745^a; III 36^b; 77^a 85^{af} 91^a 101^a 106^b (Roman. Literaturen); 221^a 230^b; 236^a; 246^a; 351^{bf} (Terzine); (401^b 402^{af}) (Übersetzung); 429^b; IV (29^b) 30^a 35^{af} (37^b) (Epos, Theorie)Dantiscus, Johannes II 474^a 475^a 477^{bf}Danzel, Th. W. II 237^{af}Dares Phrygius I 50^a 6^{bf}; 64^a; II 386^bDargomyshky, A. S. II 538^{af}Darwin, Charles I 76^b; 326^b; II 249^b; 288^a; III 7^a„Das Kegelspiel“ II 16^b„Das zwölfjährige Mönchlein“ II 185^{af}Dassel, Hardwig von II 482^b

- Daubmann**, Hans III 492^a
Daudet, Alphonse I 581^{bf}; II 513^b; III 105^a
Daumer, Georg Friedrich II 541^a 545^{aff} 546^a 547^a (Oriental. Dichtung)
Daur, A. I 317^{ab}; II 224^b; III 488^b
„Daurel und Beton“ II 732^b
Dausend, Hugo IV 39^b 46^a 47^b (Franziskaner)
Dauthenday, Max I 181^a
David, Christian I 493^b
 — J. IV 88^b
 — Jakob Heinrich II 294^b
 — Jakob Julius I 181^a; II 623^a; 671^b
 — (König) IV 72^a
 — Lazarus Ben II 611^b
 — von Augsburg IV 43^{bf}
 — von Dinante IV 74^{af}
Davis, J. D. II 537^b
Daxenberger, Seb. (C. Fernau) II 416^b
Day, John I 276^a
„De Carolo Magno et Leone papa“ II 385^{bf}
„De conversione Saxonum II 385^b“
„De Heinrico“ I 333^a; III 267^b 268^a; 281^a; 316^b; 467^a
„De Lanfrido“ III 467^b
„De quodam mariente“ II 585^b
Debez, F. I 491^a
Debs, Benedikt I 232^b; II 591^a
Debucourts, L. I 432^a
Debussy, Cl. II 537^a; III 341^a
Decius, Nikolaus II 83^{bf}; 655^b
Deckelmann, H. III 440^a
Dedekind, Friedrich I 463^a 464^{aff}. u. ö. (Grobian. Dichtung); II 477^{af} 486^{af} 490^{bf} (Neulat. Dichtung); 636^b; III 138^b (140^a); 147^b; 185^b; 198^a; 373^{bf} ((Tischzuchten)
 — Konstantin Christian I 442^a; II 735^a
Dederich IV 97^{af} (Tragikomödie)
Deeg, J. G. II 546^a
Deetjen, W. I 80^b; 309^b; II 171^a 172^b; 449^b
Defoe, Daniel I (3^a); 101^b; 284^{bf} (Engl. Literatur); II (467^b); III 45^{abf} (Reiseroman); 59^{abf} 61^a 61^b (Robinsonade); 143^a; (441^a)
Degen, Johann Friedrich I 79^a; 434^{bf}; III 401^{af}
Dehio, Georg IV 2^b 6^b
Dehmel, Paula I 377^a; II 39^b
 — Richard I 218^a; 327^{bf} (Epos); 417^a; 432^b; 592^a; II 39^b; 109^b; 169^a; 224^a; 320^b; 496^b; 674^b; 717^b; III 250^b; 438^b; 475^b; IV 57^a; 99^{bf} (Tragikomödie)
Dehn, S. II 538^a
Deimann, W. II 14^b; III 370^a
Deinhardstein, Joh. Ludwig II 171^{af}; 619^b
Deiter, H. I 381^b 382^b
Dekker, J. J. I 275^b; 280^b; III 234^b
Delacroix, H. IV 67^a
Delbrück, B. II 276^a
 — H. II 711^a
Delekat, H. (Bickel) I 562^b
Delepierre, O. II 653^a
Delius, Fr. II 537^b
 — Matthäus II 493^a
 — R. von I 124^a
Dellarosa, s. Gleich, J. A.
Deller, F. I 105^a
De Luca II 558^b
Demantius, Christoph I 441^b; II 59^{bf}
Demeter, K. II 276^{ab}
Demosthenes I 52^a
Dempf, A. IV 81^b
Denaisius, Peter I 66^b; 426^b; II 216^a
Denck I 132^b
Denifle, Heinrich I 333^b; IV 27^{bf} (Dominikanerorden); 45^{bf}; 66^{bf} 67^{af} 81^a 84^a 88^{af} (Mystik)
Denis, Michael I 106^a 108^{bf} 109^{bf} (Bardendichtung); 291^{ab}; 473^{ab}; 590^b; II 23^b; 81^a; 426^b; 524^{af} (Ode); 558^b 561^b; 610^{bf}; 642^a; 679^a; III 433^b
Denk, F. III 335^a
 — O. I 588^a; II 38^a; 278^b; III 274^a
Denker, H. I 309^b
Dent, E. II 64^b; 531^a
Depken, II 145^b
Deppe, O. I 19^b
Depping, Chr. B. III 126^b
„Der Ackermann aus Böhmen“, s. Johann von Saaz
„Der Apostele Tat“ I 187^a
„Der Dieb von Brügge“ II 504^a
„Der ewige Jude“ III 483^b
„Der Heiligen Leben“ II 186^{bf}; (III 482)
„Der maget kröne“ II 184^b; 333^a
„Der Minne Falkner“ II 13^{bf}
„Der Schlegel“ III 468^a
„Der Spiegel“ II 335^a
„Der Sünden Widerstreit“ I 185^{bf}
„Der Welt Lohn“ II 665^b
Dereser, Th. A. I 150^a
Dershawin III 130^b
„Des Teufels Netz“ II 666^a
Descartes, René I 92^a 93^a; III 96^{af} 97^{af} (Roman. Literaturen)
Deschamps, Eust. I 355^a
Dessmarets, H. II 532^b; III 188^a
Dessaulus II 255^a
Dessoir, M. I 97^a; 218^a; II 109^a; 131^b; IV 30^b
Destouches II 437^{af}; 532^{bf}; III 128^a; 161^a; 500^b
 — E. von II 546^a
Dethmar, Bischof von Prag II 73^a
 — von Lübeck IV 44^b
Detlef, Karl II 742^a
Detmold, J. H. I 583^{af}
Deuschle, W. J. I 4^a
Deuten, Rudolf I 437^{af}; II 81^a
Deutsch, O. E. II 621^a
 — S. M. IV 70^b
Deutschheim, M. II 284^a; III 112^b
Deutschmann, Johann III 412^a
Devis, Joh. Bapt. I 412^{bf}
Devrient, Eduard I 253^a; II 208^b; 337^b; 440^{bf}; 450^{bf}; III 164^b
 — H. III 499^a
 — Otto II 441^b
Dewills, Heinz I 495^{bf}
Diabelus, W. II 286^b
Dick, W. I 333^{bf}
Dickens, Charles I 140^b; 144^b 145^b; 298^{bf} 299^{bf} 300^{af} (Engl. Literatur); 345^b; 351^b; 574^b 575^a (Humor); 583^a; II 55^a; 116^{ab}; 468^a; III 70^a; 306^a
Dicks, s. Fontaine, E. de la
Diderot, Denis I 161^{bf} 162^a (Bürgerl. Drama); 269^b 270^b; 353^{bf} (Familienschauspiel); 447^b II 300^b; 451^b; 727^a; III 98^b 100^b 101^{bf} 102^{bf} (Roman. Literaturen); 128^{af} (Rührstück); 161^{af} (Schauspiel); 240^b; 501^b
Didymus, Paul II 485^b
„Die Gute Frau“ III 467^b
„Die Heidin“ I 515^b
„Die Hochzeit“ II 573^b
„Die sieben weisen Meister“ II 541^a; III 2^{af}; 467^{bf}; 482^b
„Die Wahrheit“ II 574^a; (665^b)
Diebold, Bernhard I 168^a; 218^a 253^a; 254^a; 339^b; 525^b; II 158^b; 336^a; III 63^a
 — von Hanau I 478^b
Diedenhoven, Jakob II 306^{af}
Diederich, B. I 446^a; III 73^a
Diederichs, E. I 199^a; IV 81^a
Diefenbach, K. II 641^b
 — L. II 181^b
Diefenbach, G. Chr. II 36^b
Diego d' Azebes IV 17^a 18^a (Dominikanerorden)
Diel, F. III 33^b
 — J. II 17^b
Diels, H. I 78^b
Diepenbrock, M. von II 199^a
Dietel II 440^b
Dietenberger, Johann I 132^{bf}
Dieterich, J. C. I 223^b
 — Joh. Samuel I 436^a
 — (Verleger) II 425^b
Diethelm von Baden (Goeli) I 209^{af}
Dietiker, Walt. I 15^b
„Dietleib“ I 484^a; 490^a; II 576^b
Dietmar von Aist II 211^{bf} (Lied); 361^b; 371^b; 574^b; III 77^b; 318^a 364^a

- Dietrich, A.** II 200^a; III 201^a
 — Anton III 475^b
 — F. I 348^b
 — J. R. I 566^b
 — von Apolda II 182^b 184^b
 — von Bern, s. Theodorich
 — von Freiberg IV 77^af^b (Mystik)
 — von Hersfeld IV 15^a
„Dietrich und Wenezlan“ I 482^a
 484^b (Heldenepos); II 576^b
„Dietrichs Ahnen“ II 576^b
 — erste Ausfahrt“ I 481^b u. ö.
 (Heldenepos, Heldenlied); 518^a
„Flucht“ II 576^b III 265 268^b
Dietrichstein, Siegmund von II
 587^a; III 187^b
Dietzschmidt II 199^b
Diez, Friedrich II 729^b 730^b; III
 26^b; 78^bf; 126^b
 — Friedr. Christian II 220^b
 — Heinrich Friedr. von II 542^b
 (Oriental. Dichtung)
 — Julius I 182^b; II 39^a; III 303^a
Diktys I 50^af; 64^a
Dilthey, Wilhelm I 91^b 95^af 97^b
 (Aufklärung); 193^bf (Dichter);
 329^b; 365^a (Form); 543^b 562^b
 572^a; II 238^b 239^bf (Literatur-
 historiker); 258^a 259^{ab} 260^a;
 282^af 283^b 285^af 287^b 288^bf
 (Literaturwissenschaft); 317^b;
 412^b 415^a (Motiv); 458^b; 709^{ab};
 III 110^af 114^bf 115^a (Romantik);
 301^bf (Stil); 306^bf
Dingelstedt, Franz I 48^b; 80^b;
 100^b; 139^a; 198^b; 345^a; 417^a;
 II 64^b; 337^b; 416^bf; 450^b; 546^a;
 621^b; 670^b; III 23^a; 103^b;
 247^a; 352^a; 385^b; 497^bf
Dinger, Hugo I 157^b; 253^b 255^af
 (Dramaturgie)
Dinges, G. I 234^a; IV 9^b
Dinter, A. I 268^a; III 351^a
Diogenes Laertius I 4^a
Dionysius Areopagita IV 72^b 73^bf
 75^b 77^{ab} 79^a 87^a (Mystik)
 — von Ryckel IV 85^a 86^bf (My-
 stik)
Dippels, J. C. II 681^bf
„Directorium vitae humanae“ II
 541^a
Dirks, M. I 386^a
 — S. IV 44^b 47^a
Dissel, K. II 278^b; III 274^af
„Disticha Catonis“ I 34^a; 523^a;
 II 754^b; III 290^a; 371^af
Ditrich, Joh. Samuel II 678^b
 679^af
Ditfurth, F. W. Frhr. von I 512^a;
 III 251^b; 493^b
 — K. von I 443^b
Ditters von Dittersdorf, K. II
 612^bf; III 240^a
Dittrich, P. I 79^b
„Diu wahrheit“ II 665^b
„Diu warnunge“ II 665^b
Dobeneck, Joh. (Cochläus) I 550^af
 567^a; III 18^af 21^af (Reforma-
 tionsliteratur)
Dober I 494^a
Dobias- Rozdestvensky, O. II 396^a
Docen, B. J. I 165^a
Dochler, G. III 135^bf
Döbbelin, Carl Theoph. III 498^b
Döbber, A. I 159^a
Döblin, Alfred I 353^a; III 132^b
Döll, M. I 80^a
 — O. I 251^b; II 458^b
Doelle, Ferd. IV 43^a 46^a 47^af
 (Franziskaner)
Dönniges, Wilhelm von II 416^b
Dörfel, J. II 236^a
Döring III 452^b
 — A. II 67^b
 — Ferd. III 134^af
 — Matthias IV 43^bf
 — P. I 199^b
Dörmann, F. I 181^a; II 622^b 623^a;
 III 495^a
Dörr, J. II 508^b
 — K. I 228^b
Dörrer, Anton I 232^a
Doerry, H. II 336^a; III 63^a
Dohányi, E. von II 538^a
Dohm, Christ. Konrad Wilhelm
 von II 29^b
 — Hedwig I 375^b
 — W. I 327^b; II 718^b
Dohna, Abraham von II 712^bf
Dohrn, W. I 193^b; II 286^a
Dolan, D. G. IV 70^b
Dolezisch, Gabriele IV 88^b
Dollmayr, V. III 213^a
Doman I 66^b; III 430^b
Domanig, Karl II 624^b
Domaszewski, A. von I 79^b
Domel, G. I 413^b
Dominikus IV 17^afff u. ö. (Domi-
 nikanerorden); 69^a
Domizio, Pietro II 190^a
Don Quixote, s. Cervantes
Donath, G. II 609^a
Donati III 221^af
Donatus I 453^bf (Glossen, ahd.)
 — Alexander I 98^b; 334^bf (Expo-
 sition); II 19^b; 66^a; IV 95^af
 (Tragikomödie)
„Donauessinger Passionsspiel“ I
 233^bf
Doni, G. B. II 538^b
Donizetti, G. II 536^b
Donner, J. O. E. I 298^b
Doppler, Fr. A. II 538^a
Dorat I 71^b; 491^b; II 106^b; III
 472^b
Dorn, L. Fr. I 17^a
 — W. I 406^a; 521^b; III 187^b
Dornbacher, M. I 193^b
Dorner, A. II 675^b
Dornseiff, F. I 4^a
„Dorotheenspiel“ I 229^af
Dorr, Robert II 723^bf
Dorsch, E. IV 66^a
Dost, G. II 673^b
Dostojewski, Fedor Michailo-
witsch I 251^a; 337^af (Expres-
 sionismus); II 414^af; 674^a;
 748^b; III 131^ab^f 132^aff^b 133^aff
 (Russ. Literatur); IV 33^bf (Epos)
Doumic, R. III 241^a
Dove, A. I 97^a
Doyle, C. II 145^a
Drach, E. II 348^a; III 280^b
Draeger, Fr. II 497^b 499^a
 — O. II 54^a
Draeske II 540^a
Dräxler-Manfred II 546^a
Draghi II 533^b; 601^b
Dransfeld, Hedwig I 377^a; II 38^a
Drayton, Michael I 491^bf; III 182^a
Drbošal, G. II 670^b
Drechsel, Daniel IV 103^bf
Dreger, C. I 238^b
Dreher, Konrad III (495^b)
 — S. II 750^a
„Drei Könige“ III 482^a
Drerup, E. II 322^a; IV 32^a 37^bf
 39^a (Epos, Theorie)
Dresch, J. I 307^a; II 48^b 53^b 55^b
 62^a (Junges Deutschland)
Drescher, K. I 237^b 242^a; III 56^b;
 439^a
Dreves, Guido Maria I 439^af^b (Ge-
 sangbuch); II 82^af^b; 392^af;
 654^b 655^a; 676^b 677^a; 736^b
 — Lebrecht II 546^{ba}; III 481^a
Drewes II 198^b
Drews, A. II 674^a
 — P. I 561^b 570^b
Dreyer, A. II 423^a
 — Johann Matthias I 149^a; II
 439^b
 — M. IV 92^b
Driesen, O. II 119^b
Driesmann, H. III 72^b
Dringenberg, Ludw. I 538^a
Drinkwelder, O. II 368^b
Dröge I 485^b
Droescher, G. II 54^a
Drollinger, Karl Friedrich I 416^a;
 II 103^b; 120^b; 520^b; III 220^{ab};
 469^b
Dröste, Georg II 508^af
Droste-Hülshoff, Ferdinand von
 III 368^a
 — Annette von I 20^bf; 204^af
 (Dorfgeschichte); 376^bf (Frauen-
 dichtung); 426^a; 499^a; II 145^a;
 III 320^a; 474^bf (Verserzählung);
 491^bf; IV 55^bff (Kunstballade)
Drucker, M. II 652^b
Drujon, Fernand III 189^b
Drummond I 562^a
Dryden, John I 284^b 288^af 293^a;
 III 180^a

Dschami II 542^b
 Dschelaleddin Rumi I 417^a
 Du-Bartas, Salluste I 66^b; 318^b;
 III 91^b
 Du-Bellay, Joachim I 113^b; II
 689^a; III 90^af 91^b; 246^a
 Duboc, K. E., s. Waldmüller,
 Robert
 Dubos I 468^b; II 6^b; 103^b; III
 220^a; 325^b
 Du-Cange II 380^a
 Duchscher, Andreas II 309^af
 Düben II 537^a
 Dülberg, Franz II 496^b
 Dümge, C. G. II 386^b
 Dümmler, E. II 385^a
 — R. II 5^a
 Dürer, Albrecht I 130^a; 241^b;
 361^b; II 98^b; 105^a; 162^b 164^b
 167^a 168^b (Kunst und Literatur);
 173^b; 328^bf
 Düringer, Ph. G. III 354^a
 Düringsfeld, Ida von II 53^a

Dürnwirth II 568^a
 Dürr, Damasius III 408^b
 Dürre, K. I 225^b 234^b
 Dürrenmatt, Ul. I 13^a
 Dürnwächter, A. II 21^a 24^a
 Düsel, F. II 403^b
 Dufay, Guillaume II 433^bf
 Dufresne II 538^b
 Duhr, Bernhard II 17^b; 21^{ab};
 599^a
 Dulk, Albert II 419^a
 Duller, Eduard II 48^b
 Dumas, Alexandre II 55^a; 468^a;
 620^a; III 104^bf 105^b; 241^af
 (Sittenstück); 350^b
 Du Ménil II 398^af
 Dumont, Gust. I 159^af
 Du Moulin Eckart, R. III 72^b
 Duncker, A. I 279^b
 Dunger, H. III 159^a; 194^af; 305^b
 — J. III 304^b 305^b
 Dungersheim von Ochsenfart III
 14^a

Duni, E. R. II 534^b; III 239^af
 Duns Scotus I 533^b 534^a 544^a
 Dunstaple, Jo. II 433^b
 Dupin, Marie Aurore (George
 Sand) I 374^b; II 52^b 53^a 55^a;
 468^a III 104^a; 349^a
 Duport II 615^b
 Dupuy II 537^a
 Durand II 388^a
 Durazzo, Jakob Graf II 606^af
 607^a 608^b
 Durieux, G. I 239^af
 Dusbürg, Peter von, s. Peter von
 Dusbürg
 Dusch, Johann Jakob I 43^a; 70^b;
 81^b; 492^a; II 120^b 121^af u. ö.
 (Kom. Epos); 520^b 524^a; 623^a
 Duse, Eleonore II 623^a
 Dusmenil, R. III 53^a
 Dvořak, A. II 538^a
 Dyck, Van II 170^b
 Dziatzko, K. III 444^b 455^a

E.

Ebeling, A. II 546^a
 — F. W. II 118^bf; 482^b; 653^a;
 710^b; III 146^b; 151^a
 Ebendorfer, Thomas II 594^af
 Eber, Paul I 154^a; II 83^b
 Eberbach, Peter (Aperbacchus) I
 555^b
 Eberhard, A. I 324^b
 — Mindener II 373^b
 — im Bart, Graf II 595^a
 — (von Bremen) II 382^a 390^bf
 — von Cersne I 397^b; II 352^bf
 — von Gandersheim II 502^bf
 Eberhardt, G. I 40^bf; 43^b
 Eberl, A. IV 47^a
 — Ferdinand II 293^a; 616^b
 Eberlin von Günzburg, Johann III
 15^b 16^a
 Ebermann, L. II 623^a
 — O. III 516^a
 Ebernand von Erfurt I 515^b 517^a;
 II 180^a 186^a; 396^b 376^b
 Ebers, Georg I 304^b; 348^a; 431^b;
 508^bf (Histor. Roman); II 455^b;
 546^b; III 294^b
 Ebersberg, s. Berg, O. F.
 Ebersold, Fr. I 16^a
 Ebert, A. I 79^b; II 380^a
 — Fr. Ad. III 37^b
 — Johann Arnold I 42^b; 148^bf;
 197^a; 290^bf; II 410^b; 439^b;
 667^a; III 470^b
 Eberwein, K. II 401^b
 Ebner, Christina IV 71^b
 — Margareta IV 71^bf 84^b (Mystik)
 — Th. II 17^b

Ebner-Eschenbach, Marie Freiin
 von I 315^b; 351^b; 375^bf (Frauen-
 dichtung); II 38^b; 621^bf 623^a
 (Österr. Literatur); 747^a
 Ebrard, A. II 479^b
 Ecard, Heinrich II 476^b
 „Eccabis captivi“ I 63^b; 146^a; II
 388^af; III 265^b 268^{ab}; 362^b
 363^af 365^b (Tierdichtung); 467^b
 Eccard, Johann I 521^b; II 126^b;
 278^b
 „Eccius dedolatus“ I 65^b; 564^af;
 II 261^a; 282^b; III 15^bf; (s.
 auch: Gerbelius, Nicolaus)
 Échard IV 27^b
 Echtermeyer, E. II 32^a; 430^a; III
 123^af
 Eck, Johann I 66^b; 133^af (Bibel-
 übersetzung); II 261^a; 491^a;
 III 14^af 15^b
 Eckart, A. von I 35^b
 — Meister, s. Eckhart
 — R. I 418^b; II 509^b
 Eckartshausen, Karl von I 412^b
 „Ecke“ I 478^b 482^af u. ö. (Helden-
 buch, Heldenepos, Heldenlied);
 II 375^a
 Eckehard von Aura III 262^a;
 IV 15^a
 — von St. Gallen, s. Ekkehard
 Eckehart, Meister, s. Eckhart
 Eckenberg, Joh. Karl von II 604^b
 Eckerlein, G. III 360^a
 Eckermann, Joh. Peter I 448^a;
 II 511^{ab}; III 386^a; 387^a
 Eckert, H. I 295^b

Eckert, V. III 296^b
 Eckertz III 508^b
 Eckhardt, E. I 236^b; III 505^b 506^a
 508^b
 Eckhart, Meister I 371^b; 417^a; IV
 67^af 69^b 70^{ab} 71^af 72^a 76^b
 77^af 78^b u. ö. 87^af 88^af (Mystik)
 Eckstein, Ernst I 327^b; 508^a; 587^a
 588^a; II 117^b
 — Fr. Aug. II 631^a 653^a
 „Edda“ I 29^af (Ahd. Literatur);
 36^a (As. Literatur); 172^a; 369^af
 (Formel); 486^b; 488^bf (Helden-
 lied); II 177^a; 265^af; 405^b;
 468^a; 501^a; 539^a; III 136^a;
 258^a; 316^af (Strophe); 381^af;
 425^b 426^af (Variation), 434^b;
 (514^a)
 Edelpoock, Benedikt II 557^af;
 597^bf 599^a
 Eder, Georg II 597^b
 Edinger, Rutger I 409^bf; II 79^af;
 677^b; 740^b
 Edschmid, Kasimir I 337^bf 339^a
 (Expressionismus); 587^b; II
 158^bf (Kritik); 514^b
 Egbert von Lüttich II 390^af; III
 283^af; 361^bf (Tierdichtung)
 — von York I 125^b 126^a
 Egen von Bamberg I 414^bf; II
 352^bf; 372^b
 Egenolph III 285^a
 Egenter, R. IV 88^b
 Eger, Lydia III 203^b
 „Egerer Passionsspiel“ I 232^af;
 II 590^bf

- Egger, J.** IV 57^b
Eggers, F. II 418^a; 507^b; III 391^b
 392^a
 — K. II 507^b
Eggert, B. III 280^a
Eghenvelder, L. III 407^a
Eglin, J. II 383^b
 — Raphael II 89^b 90^a
Ehingen, Georg von II 586^b
Ehlen von Wolfhagen, Tileman I
 419^a II (584^a)
Ehrenfeld, A. III 28^a
Ehrenfels, Chr. III 50^a 53^a
Ehrenstein, Albert I 338^b; II 625^b
 626^{ab}; 675^a
 — Karl II 626^a
 — M. II 209^a
Ehrentauf I 382^b
Ehret, J. II 21^a 24^a; 190^b; III
 232^b
Einhardt, Elise I 303^a
Ehrsmann, Gustav I 35^b; 38^a;
 126^b 127^b; 129^b; 156^b; 167^a;
 173^b; 199^b; 222^b 227^b (Drama);
 414^b; 450^b 454^b (Glossen, ahd.);
 519^a; II 143^a; 146^b; 179^b;
 201^a 205^b (Leich); 211^a; 224^b;
 271^b 273^b 275^b 276^a (Literatur-
 sprache); 285^a; 353^a; 379^a; 380^a;
 388^a; 573^b 574^a; 635^b; 687^a;
 722^{ab}; III 24^b; 35^a; 82^b; 252^a
 253^a (spel); 257^b 267^a 268^b;
 299^a; 318^a 319^a; 364^a; 375^b;
 380^b 381^a; 503^b 504^a (Wini-
 leod); 513^a 516^a; IV 68^b
Ehrmann, E. I 108^b 109^b; 291^b;
 III 439^a
Eichendorff, Joseph Freih. von I
 3^b (Abenteuroman); 144^a (Bildungsroman); 198^a; 314^a;
 574^b (Humor); 582^a; II 36^a;
 82^a; 109^a; 153^b (Kritik); 173^b;
 222^b (Lied); 234^a; 262^b; 287^b;
 301^b; 429^b; 513^a (Novelle);
 614^b; 647^b 648^{ab} 649^a 651^a;
 652^b (Parodie); 745^a; III 46^b
 (56^b); (72^a); 120^a 121^b (Ro-
 mantik); 126^a; 150^a; (305^a);
 435^b; 491^b; IV 54^a (Kunstbal-
 lade)
Eichhorn, Johann Gottfried II
 233^a; 256^b; 541^b 542^b
Eichler, A. III 237^a
 — J. II 171^a
Eichrodt, Ludwig (Rud. Rodt) I
 138^a (Biedermeier); II 647^b
 651^a 652^b (Parodie); III 321^a
Eichstädt, H. K. A. II 28^b
Eichwede III 477^b
Eicken, H. von II 666^b
Eidam, Ch. I 296^a
Eigenbrodt, Wolrad III 469^b 471^a
Eigensatz, Chr. Dorothea II 616^a
Eigil IV 13^b
Eike von Reggow („Sachsenspie-
 gel“) II 273^b; 502^b 503^a; III
 254^b; 404^b
Eioldermann, W. II 39^b
Eilhart von Oberg I 515^{ab}; II
 268^a 269^a (Literatursprache);
 373^b 374^a; 502^a; 585^a; III 38^b;
 82^a; 483^a
„Ein Tragoedia“ III 18^a
Einem, von I 311^b
Einhard I 26^a; 489^b; II 381^a
Einsiedel, von II 210^a; 640^a
Einstein, A. II 338^b; 531^b
 — N. II 289^b
Einwig, Probst II 589^a
Eiring, Zacharias II 733^b
Eiselein, J. III 286^a
Eisenbeck I 60^b 61^{ab}
Eisenberg, L. III 354^b
 — Petrus III 413^a 415^a (423^a)
Eisenhofer, L. II 292^b
Eisenmann, Johannes (Ferrarius)
 II 472^b 487^a
Eisleben, Dr., s. Agricola, Johann
Eisler, R. III 53^a; 280^a
Eisner, Kurt II 718^a
Eist, s. Dietmar von Aist
Eitelwolf von Stein I 566^a
Eitfle, M. II 736^a
Eitner, R. I 443^b; II 226^a
Eckert von Lüttich, s. Egbert
Ekho!, Konrad II 210^a; 450^a; III
 163^a; 164^a (Schauspielkunst);
 321^b; 498^b
Ekkehard I. von St. Gallen I 49^a
 (50^a) (Antike Lit.); 63^b; 429^b;
 (456^b); 482^b; II 381^b 387^a 391^b
 (Mlat. Dichtung); III 396^b; IV
 14^a
 — **II. von St. Gallen** II 391^b
 — **IV. von St. Gallen** I 23^b 33^b
 34^b 35^a (Ahd. Literatur); 450^b
 451^b; 475^b; 506^a; II 73^b (Kir-
 chenlied); 178^a; 381^b 383^a;
 387^a 390^b (Mlat. Dichtung);
 III 256^a; 361^b; 375^b (Ton); IV
 14^b (Benediktiner)
Ekkehart, s. Eckart (Eckhart),
 Meister
Elberich von Bisenzün II 732^b
Elendsohn-Neuhoff I 525^a
Elensohn, Andreas II 602^b, III 498^b
 — Sophie Julie III 498^b
Eleonore von Schottland II 595^a
 — von Vorderösterreich III 483^a
 484^a
Elhen von Wolfhagen, Tilmann
 I (419^a); II 584^a
Elias, J. I 309^b
Eliot, George I 298^b; III 70^{ab}
 (Roman)
Elisabeth von England III 234^b
 — von Nassau-Saale III 483^a
 484^a
 — von Nassau-Saarbrücken I 372^a;
 396^b; II 460^a
Elisabeth von Rumänien (Carmen
 Silvia) III 74^a
 — von Schönau IV 67^b (My-
 stik)
 — von Thüringen III 477^a 478^b
 — von Ungarn III 405^b
Elkuß, S. II 285^b; III 112^b 119^b
 (Romantik)
Ellenbeck, H. IV 64^b
Ellerton, J. E. II 537^b
Ellinger, G. I 195^b; 466^b; 572^a
 (Humanismus); II 326^b; 471^a
 472^a 473^b 474^b 482^b 495^a (Neu-
 lat. Dichtung), 645^a; IV 90^b
Elmar, F. II 565^a
 — Karl (Swiedak) II 620^b; III
 494^b; 518^a
Elmenhorst II 206^b 207^a; 437^b
Eloesser, A. I 97^a; 163^b; 247^a;
 287^b; 354^b; II 458^b; III 129^b
 130^a; 335^b
Elsner, Sal. IV 46^a
Elster, A. III 463^a
 — E. I 253^a; 366^a; 378^b; II 259^a;
 280^b 285^b; 340^{ab} 341^b (Me-
 tapher); 342^a; 651^a; 709^b; III
 300^b 302^b (Stil); 303^b 304^b; 442^a
 Eltester I 405^{ab}
Elz, Hugo v. der, s. Wingler, H.
Elzevirius III 455^a
Embrich von Mainz II 386^a
Emcho von Freising II 382^a
Emerson, R. W. I 295^b; II 287^b
Emerton, E. I 562^a
Emkher, H. G. II 602^b
„Emmeramer Beichte“ I 125^a
Ems, Rudolf von, s. Rudolf von
Ems
Emser, Hieronymus I 131^b 132^b
 133^a; III 14^{ab} 16^a 17^a 18^a
 21^b (Reformationsliteratur)
Enders, C. II 282^a; 322^a
 — E. L. II 737^b
 — H. II 573^b
Endlicher, St. II 586^a
Engel, E. I 81^b; 593^b; II 12^b;
 III 304^b 305^b
 — Johann Christian III 417^a
 — Johann Jakob I 97^a; 270^a;
 348^b 350^b 351^a (Familien-
 roman); 408^a; 431^a; II 108^a;
 149^b; 403^{ab}; 406^a
 — K. II 750^b
Engelbert von Admont IV 16^a
Engelbrecht, Philipp (Engentinus)
 IV 89^b 90^b
Engelhard, J. II 263^a
 — Philippine I 372^b
Engelhardt, C. M. II 382^b
 — Charlotte I 265^b
 — W. III 135^b
Engelmann, R. II 305^b
 — S. II 143^b; III 439^b
Engelschall II 608^a

- Engentinus**, s. Engelbrecht, Philipp
- Engert**, R. A. II 675^b
- Engländer**, Rich. (Peter Altenberg) I 85^a; 586^a; II 33^b; 623^{ab}; 741^b
- Enikel**, Jansen I 64^b; 429^b; II 146^b; 577^b; 579^b; III 254^b 255^b
- Enking**, Ottomar I 352^b
- Enneceerus**, M. I 35^a
- Ennius** I 4^a
- Ens**, Kaspar II 488^a
- Enslin**, Karl II 36^b
- Enß**, Fr. I 325^a
- Entsch**, Alb. III 356^b
- Entter**, Vitus Abel II 733^b
- Enweri** II 545^b
- Enzinger**, Moritz II 112^a 115^a; 119^b; 650^b; III 168^a 175^b (Schicksalstragödie); 495^a; 518^b
- Eobanus Hessus** (Koch), s. Hessus, Helius Eobanus
- Epicharm** I 4^a
- Epiktet** I 430^b; II 406^a
- Epikur** I 41^b (Anakreontik); 72^b; II 518^b (519^a); 545^b; III (117^b)
- „Epistolae obscurorum virorum“** I (65^b); 563^{af} 566^b; II 635^b; III 13^b 15^b; 87^b; (139^a 140^a); 147^b; 448^b; (s. auch: Hutten; Crotus Rubianus)
- „Eraclius“** III 37^a
- Erasmus von Rotterdam**, Desiderius I 66^{ab}; 342^b (Facetie); 446^b (Gespräch); 463^a 464^b; 523^b (Honorar); 538^a u. ö. 543^b 549^b 550^b 551^a 553^a 554^bff 558^{af} 560^a 563^aff 568^{af} 569^{af} 570^{af} (Humanismus); II 446^b; 470^a; 682^b; 720^b; III 13^{ab} 15^b; 87^b; 139^a 141^b 147^b (Satire); 284^{af} (Sprichwort); 373^a; 379^b; 408^a; 447^aff 448^a 453^b (Verlagsbuchhandel); IV 89^b
- Erbe**, Bruder IV 81^b
- Erchanbald**, Bischof von Straßburg II 386^a
- Erckmann-Chatrian** I 268^a
- Erdmann**, B. II 240^a
- O. I 35^a
- Erdmannsdörfer**, B. II 514^b
- Erdt** III 349^b
- Erhard**, J. III 190^a
- Eringa**, S. II 203^b
- Eriugena**, Johannes Scotus I 63^{af}; 418^a; II 94^a; IV 72^b 73^bff 79^a (Mystik)
- Erk**, Ludwig II 124^b; 130^{ab}; 191^b; 592^a; III 251^b; 477^b 481^a; 490^bff 492^b (Volkslied)
- Erkel**, Fr. II 538^a
- Erlach**, Fr. K. Freih. von II 336^b; 562^b; III 492^bff; 496^{af}
- „Erlauer Spiele“** I 232^{af}; II 590^bff
- 592^{af}
- Erlebach** II 533^a
- Erlemann**, G. I 439^b
- Erler**, C. II 680^a
- Fr. I 182^b; III 303^a
- M. III 385^a
- „Erler Passionsspiel“** I 232^a
- Ermanrich** I 28^b 29^a; 36^a; 488^{ab} 489^b 490^b (Heldenlied); II 501^a; III (260^b)
- Ermatinger**, E. I 193^b; 211^a 218^{ab} 253^a (Drama); 329^b; 339^b; 365^{af} 367^a (Form); 462^a; II 199^b; 225^a; 260^a; 282^a 285^a; 311^b 314^b 317^bff 322^{ab} (Lyrik); 341^b; 350^a; 415^a; 458^b; 667^b; 709^a; III 302^{af} (Stil); IV 29^b 33^a (Epos, Theorie)
- Ermenrich von Ellwangen** II 384^a
- „Ermenrikes döt“** II 378^b; 501^a; III (260^b); 479^a
- Ermoldus Nigellus** II 385^b
- Ernst**, A. W. II 548^a
- Fr. III 232^b
- Fr. II 109^a; 705^a
- G. I 79^a
- G. Th. G. I 492^a
- H. I 562^b
- Herzog, s. „Herzog Ernst“
- (Hofsekretär) II 743^bff
- J. III 228^a; 324^b
- Otto, s. Schmidt, Otto Ernst
- Paul I 78^b; 198^b; 217^b 218^a 252^aff 253^a (Drama); 306^b; 330^a; II 66^b; 158^{af} (Kritik); 469^{ab}ff (Neuklassik); 496^b; 709^a; III 4^a; 383^b
- Ersch** II 28^b; 429^b; III 519^b
- Erthel**, August I 437^{af}; II 81^a
- Ertl**, Emil II 624^b
- Erythraeus**, Joachim III 412^b
- Eschenbach**, Wolfram von, s. Wolfram von Eschenbach
- Eschenburg**, Johann Joachim I 247^a; 264^b; 315^b; 491^a 492^a; 593^b; II 151^a; 403^a; 526^b; III 473^{af} 475^b; IV 53^a
- Escher**, Heinrich III 220^a
- Eserich** II 615^b
- Eschmann**, Ernst I 12^b 16^a; III 222^{af}
- Eschstruth**, Nathalie von I 348^a; II 652^a
- Eskuche**, G. II 10^a
- Esmarch**, Christ. Hieronymus I 458^b
- Esß**, K. van I 135^a
- L. van I 135^a
- Essarts**, des I 38^b
- Esselborn**, K. I 498^a; II 295^a
- Esser**, Nikola II 79^a
- Essig**, F. II 264^a
- Ester**, K. d' III 439^b
- Esterházy**, Franz Graf II 606^{af}
- Estienne**, Henri I 40^b; II 249^b
- Éthé**, Hermann II 419^a
- Étienne**, H. III 50^{af}
- Ettlinger**, G. II 750^b
- J. I 492^a; II 721^a; III 187^b; 485^b
- Karl I 495^b; II 118^a; 631^b
- M. III 53^a
- Ettmayr**, K. von II 349^b
- Ettmüller** II 365^a
- Ettel**, s. Attila
- Th. II 200^a
- „Etzels Hofhaltung“** I 478^b
- Eubel**, Konrad IV 46^{ab} 47^{af}
- Eucken**, Rudolf I 56^bff; II 675^b
- Eugen von Savoyen**, Prinz II 603^b; III 379^b; 393^a; 431^b; 491^a; 499^b
- Eulenberg**, Herbert I 78^a; II 117^a; 169^a; 301^b; 424^b; 496^b; III 380^b
- „Eulenspiegel“** II 423^b; 504^{af}; III 147^b; 209^b 210^bff 213^a (Schwank); (390^a); 468^a; 483^b; IV 62^b
- Euler**, Karl Ant. I 438^b
- Euling**, K. I 234^b; II 185^b; 725^{af}; III 293^a
- Euricus Cordus**, s. Cordus
- Euripides** I 53^b 55^b 57^a (Antike Literatur); 66^a; 169^{af} (Chor); 213^a 243^a (Drama); 335^a; II 66^a; 72^bff (Prolog); III 298^b; 384^b; IV 95^{af} (Tragikomödie)
- Eusebius** II 582^a
- „Eustachiuspiel“** II 557^b
- Eutyches** I 453^b
- Eutychianus**, Papst II 177^b
- „Evangelium Nicodemi“** I 186^{af}; II 370^a
- Evers**, Franz I 417^a; 592^a; III 304^b
- „Everyman“** III 197^b 198^a
- Ewald**, K. I 588^a; II 515^a
- Ewers**, Hanns Heinz I 445^b 446^a; II 109^b; 117^a; 652^a
- „Exhortatio“** I 25^a
- „Exodus“** II 371^b 377^b; 573^bff; III 36^a; 467^b
- Expert**, H. II 434^a
- Eyb**, Albrecht von, s. Albrecht von Eyb
- Eyering**, Eucharius III 285^{af}
- Eynard**, J. G. II (680^a)
- Eyschen** (Paolo) II 306^b 309^b
- Eysn** II 572^b
- Ezzo**, Priester („Ezzolied“) I 420^b; II 137^bff; 365^b 372^a; III 38^b; 43^b; 376^{af}

F.

- Faber**, Aegidius III 409^{ab}
 — Franciscus IV 90^{bf}
 — J. L. II 597^a
Fabri, Felix I 532^a
Fabricius, Georg II 474^{af} 476^a 482^b
 492^b 493^{af} (Neulat. Dichtung);
 688^b
 — Henricus II 492^a
 — Jakob II 482^{bf}
 — Johann Albert II 380^a
 — Paul II 493^a
 — Petrus I 441^b; II 227^a
 — Montanus, Johannes II 479^{af}
Fabris, Melchior de II 598^a
„Facetus“ III 371^{af}
Färber, L. II 114^b
Faesi, Robert III 232^{bf}
Faessler, M. III 56^a
Faggi, A. II 670^b
Fahrn I 35^b
Falk, N. I 383^b 384^a
 — R. II 210^b
Falk, F. III 446^b
 — Johannes Daniel II 30^a; 108^a;
 193^a 196^a; 646^{af}
 — Norbert I 588^a
 — W. III 335^b
Falke, Gustav II 39^{af}; 337^a; III
 475^b
 — J. von II 254^b
 — von Lilienstein II 430^b
Falkenberg, R. III 305^b
Falkenfeld, H. III 163^a
Falkenheim, H. II 238^a
Falkenhorst, C., s. Jezewski, St. von
Falkenstein, Freih. von III 390^b
Fall, Leo II 539^a
 — Gottfried III 228^a
Fallmerayer, Jakob Philipp II 680^a
Fallot, s. Landsmann
Fankhauser, Alfred I 16^b
 — Gottfried III 228^a
Fanzisli, J. F. II 572^b
Faral, E. II 382^b 390^b; 687^a; III
 254^b 257^b 264^a
Farinelli, Arturo II 670^b; III 103^{af};
 236^a; 402^a
 — Artwin III 100^b
Farjeon, II 537^b
Farquhar, George I 287^b
Farrer, J. A. II 241^b
Fasola, C. I 237^b; II 188^a
Faßmann, David II 29^{af}; 405^b;
 III 379^{bf}
Fastenrath, Johannes II 733^{af}
Fath, Jakob III 168^{bf} 175^b
Fauconnet, A. II 667^b
Faulkner, J. A. I 562^a
Faulmann, K. III 444^b
Fausel, E. IV 7^a
Faust III 483^b 484^b 485^a (Volks-
 buch)
 — A. I 539^b; IV 10^b
Favart, Ch. II 132^b; 206^a; 534^b;
 606^b
Favre, A. IV 7^a
Fechner, Gustav Theodor I 365^{af}
 (Form)
Fechter, D. A. III 448^a
Fedeli II 599^a
Feder, M. I 135^a
Federer, Heinrich I 21^a; 205^a;
 576^b; II 117^a; III 221^{bf} 224^{bf}
 227^a (Schweizer. Dichtung)
Federmann I 66^b
Fehling, M. III 461^b
Fehr, H. III 452^a
 — M. II 438^a; 531^a
Fehrs, Johann Hinrich II 508^{af}^{bf}
Feierabend, August I 16^a
Feilalik II 332^b
Feigl, Th. I 43^a
Feigi, Joh. Konst. II 600^{bf}
Feind, Barthold II 207^a; 437^b;
 533^b; 604^b
Feise, E. II 110^{bf}; III 280^a
Feißkohl, K. I 348^b
Feist, S. III 253^a
Fejérpataky, L. III 422^b
Feld, Leo (Hirschfeld) II 172^a;
 623^a
Felder, Franz Michael I 204^{af};
 II 569^{af}; 620^a
 — Hilarius IV 46^{af}
Feldigl, F. I 232^a
Feldkircher, Josef I 18^a; II 568^{bf}
Feldmann, W. II 41^b; 110^b; III
 335^b
Feller, Abbé de II 304^b
Fellerer, K. G. III 340^a 342^a
Felßcker II 566^{af}
Felner, Ignaz I 16^b
Felseneck, M. von II 38^a
Fendius, L. Aug. II 306^a
Fénélon, François I 70^b; 318^b;
 II 406^b; III 46^b; 186^b; 294^b;
 379^{af}
Fenis, Graf von Neuenburg, s.
 Rudolf von Fenis
Feo, Fr. II 531^b
Ferber, Nikolaus IV 44^a
Ferdinand I., Kaiser II 597^b 598^a;
 III 430^a
 — II., Kaiser II 599^{ab}
 — III., Kaiser II 599^a 561^b
 — von Tirol, Erzherzog II 599^{af}
Ferdinands, Karl II 39^{ab}
Fereus, Zdenko II 676^a
Ferieddin Attar I 417^a; II 542^b
Ferrendzin, E. IV 46^b
Fernau, H. II 403^b
 — Karl, s. Daxenberger, Sebastian
Ferrari, Benedetto II 63^b; 205^{bf};
 530^b
Ferrarius, Johannes, s. Eisenmann
Feßler, Ignaz Aurel I 73^b; 379^a;
 II 108^a; 613^a; III 419^{bf}
Festus Pauli I 453^b
Feuchtersleben, Ernst Freih. von
 II 546^b; 619^a
Feuchtmann, S. III 421^a
Feuerbach, Anselm II 545^a
 — Ludwig I 76^b; 303^b; 505^a;
 575^a; II 115^b; 199^a; 258^{bf} (Li-
 teraturgesch.); 331^a; 671^b; III
 68^{bf} (Realismus)
Feuerstein, Josef I 18^a
Feurstein, H. II 166^a
Feydeau II 118^a
Feyerabend, Sigmund I 39^a; III
 89^a; (455^a); 484^b; IV 91^{bf}
Fibich, Z. II 537^b
Fichert, Wilhelm I 534^b; III 447^a
Fichte, Johann Gottlieb I 56^b;
 II 29^b; 262^a; 428^a; 442^a; 645^{bf}
 (Parodie); 668^a; III 113^a 116^{af}
 118^a (Romantik); 274^b; 435^{af}
 (Vaterländ. Dichtung)
Fichtner, Karl L. II 616^a
Ficino I 537^a 540^a 542^{bf} 552^a
 556^a (Humanismus)
Ficker, Ludwig von II 625^b
 — M. J. II 576^a
 — R. II 204^b
Fideler II 207^a
Fidicinis, G. III 413^a
Fidler, Felix II 477^b; 493^b
Fiebach II 181^a
Fiebigk, Benj. III 412^b
Fiedler, E. II 46^b 47^b
 — H. II 66^b
Fielding, Henry I 3^a; 285^{bf} 286^{af}
 287^b (Engl. Literatur); 350^b;
 572^{bf} (Humor); II 113^a; 467^b;
 III 68^{af} (71^b) (Roman); 141^b
 148^b 149^{af} (Satire)
Fient, G. I 14^a
„Fierabras“ III 88^b; 483^a
Fietkau, H. I 295^b
Fillelo II 147^a
Filidor (Stieler) II 741^b
Filippi, Marco I 491^a
Fillipon, S. III 236^{af}
Filtsch, E. III 423^a
Filucius, P. II 652^a
Finck, Kaspar III 412^b
Finkelthaus, Gottfried I 69^a; 116^a;
 196^b; 442^{ab}; II 217^b (Lied)
Finckh, Ludwig I 145^a
Findeis, R. II 319^{af} 322^{af} (Lyrik);
 458^b
Findling, Johann IV 44^a (47^a)
Finkelthusius, Laurentius II 487^a
„Finkenritter“ II 423^b; III 212^{bf};
 483^b
Finsler, G. I 79^a; III 401^b; IV
 29^b 37^b (Epos, Theorie)

- Firdusi** I 322^a; II 542^b 544^a 545^bf
546^b (Oriental. Dichtung)
- Firmenich, J. M.** II 563^bf 567^a;
III 358^b 359^b 360^a
- Fischart, Johannes** I 1^b; 60^b 61^a;
122^b; 261^b; 394^b 396^b 398^a
(Ernhd. Literatur); II 84^b; 101^a;
111^b; 189^bf (Legende); 255^b;
261^a; 324^{ab} 325^a; 447^{ab}; 598^a;
635^a 636^af 637^af 647^b (Parodie);
683^af; 720^{ab}f (Praktik); 733^b;
741^a; III 13^a; 29^a 34^a; 88^bf
(Roman. Literaturen); 127^a;
138^bf 139^af 140^a 146^a 147^bf
(Satire); 188^a; 190^a; 210^a; 283^b
284^b; 365^b 367^a; 430^b; 468^af
(Verserzählung); 506^bf (Wort-
spiel); IV 104^af (Trunkenheits-
literatur)
- Fischbach, P.** II 199^a
- Fischel, O.** I 183^a
- Fischer, A.** II 91^b; III 439^a; IV
70^bf
— Christoph II 657^a
— Daniel III 416^a
— Eduard I 12^b
— F. Th. II 565^bf
— F. W. II 91^b
— Friedrich I 563^b
— G. III 443^a
— G. N. II 644^b
— H. II 109^a; 270^b; III 208^a
— H. W. II 458^b
— J. II 254^b
— J. G. II 526^a
— J. M. I 418^b
— K. I 444^a; II 562^a
— Kuno I 578^a; II 238^af (Literar-
historiker); 284^b; 672^a
— L. H. II 129^bf; IV 58^b
— O. II 53^b; 286^af
— R. I 171^a; III 247^a; IV 3^a
— S. II 430^b
— Th. III 461^b
— Theob. II 390^a
— (Erfurt), A. III 358^b 360^a
— (Graz), Wilhelm II 624^b
— **Venturini, Auguste** I 152^bf
(Briefroman); 350^b; 374^bf
- Fischli, A.** I 89^b
- Fischmaler, K.** I 233^a
- Fitger, Arthur** I 306^b; II 168^a; 671^bf
- Fittbogen, G.** I 378^a; 468^b 470^a;
589^b 590^a 591^a (Hymne); II
322^b; 523^b; IV 1^a 2^bf 3^af 6^a
(Auslanddeutsch. Schrifttum)
- Fitzhugh, Th.** II 349^a
- Fitzmaurice, James** III 95^b
- Flachsland, Karoline** I 177^af 178^af;
197^b
- Flacius Illyricus** I 36^bf; III 22^af
- Flad, E.** I 80^b
- Flaischlen, Caesar** I 145^a; 163^b;
354^b; II 402^a; 634^a; 674^b; III
75^af; 128^b; 207^af; 505^a
- Flamini, Z.** I 307^a
- Flaminius** II 476^b 479^a 482^b
485^af (Neulat. Dichtung)
- Flamm** III 494^b
- Flaskamp, Ch.** II 322^b
- Flatau-Dahlberg, L.** II 403^b; 458^b
„Flateyjarbók“ II 539^bf
- Flaubert, Gustave** I 352^a; II 468^b;
674^a; III 66^b; 105^a; 232^a
- Flavius, Josephus** I 52^a
- Flayder, Frdr. Herm.** I 391^b; II
446^b
- Fleischig, E.** I 183^a
- Flechtenmacher** II 538^a
- Fleck, Konrad** I 515^af 517^af (Höf.
Epos); II 372^a; III 82^a 83^a;
224^b
- Fleischer (Komp.)** III 388^a
— Wilhelm III 460^af
- Fleißner, Georg** II 598^a; 683^af
- Flemes, Bernhard** II 508^b
— Christian II 508^b
- Fleming, Paul** I 54^a; 69^af; 115^bf
116^a (Barock); 196^b; 261^a;
308^af (Epigramm); 416^af (Ge-
dankenlyrik); 424^a; 426^b; 431^b;
442^a; II 85^a; 95^b; 217^b (Lied);
462^a; 494^b; 519^af (Ode); 735^a;
III 91^b; 152^b; 179^a 181^b; 235^af
(Schwulst); 246^a 274^a; IV 6^a
- Flemming, Willi** I 170^a; 183^a;
232^a 244^bf (Drama); 279^b; 360^b;
406^a; 444^a; 471^a; 473^a; II 17^b;
21^b; 24^af; 599^a; III 176^a;
187^{ab}f; 199^b 200^a 201^a (Schul-
drama); IV 29^b
- Fletcher, John** I 276^a; 280^b 287^b;
IV 97^a
- Fleuron, Svend** III 369^bf
- Flex III** 438^b
- Flexel, Lienhart** II 597^b
— Valentin II 597^b
- Flieger, Columban** IV 17^a
- Flinzer** II 37^b
- Flock, X. (Frhr. v. Radler)** I 471^a
- Floegel, O.** II 64^b; III 171^b
- Floegel, K. Tr.** I 471^a; II 118^b;
448^a; 631^a 653^a; 719^b; III 146^bf;
151^a; 327^a
- Flörke, Gustav** II 419^a
- Flohr, O.** II 110^a
- „Floia, Cortum versicale“** II 325^ab
- Flonder, Thide** II 538^a
- „Flore und Blancheflor“** I (515^a);
II (504^a); III 83^af
- Florentia, Ghir. de** II 453^a
- Florentius von Utrecht** IV 81^bf
- Florenz, K.** II 547^a
- Florán, Kath.** III 423^a
- Floridan, s. Birken, Sigmund von**
- Florimo, Fr.** II 531^a
- „Flos und Blancflos“, s. „Flore und**
Blancheflor“
- Flotow, Friedrich von** II 536^a
- „Floyris“** II 374^a
- Flüggen, O. G.** III 354^b
- Flurheim, M. Chr. v.** I 409^bf
- Fock, Gorch, s. Kinau, Johann**
- Förster, C.** II 540^a
— Friedrich I 263^b; II 108^a;
428^a; III 435^b
— J. B. II 538^a
— K. A. II 745^af
— M. III 280^b
— W. I 519^a
- Förtsch** II 533^b
- Fogowitz, A. H.** II 37^b
- Foigny** III 294^a
- Folengo, T. (Merlinus Cocajus)** II
324^af 326^b; III 147^b
- Follen, Brüder** II 715^b; III 217^b
- Follmann, F. M.** II 304^b 305^b
- Folquet von Marseille** II 730^a
- Folz, Hans** I 316^b; 357^bf (Fast-
nachtsspiel); 398^a; II 111^b;
225^b; 334^a; 724^b; III 210^b 211^a;
311^b 312^b; 378^bf (Ton); IV 60^bf
(Meistergesang); 104^a
- Fontaine, E. de la (Dicks)** II 305^bf
306^bf 309^b
- Fontana, O. M.** I 578^b; II 626^{ab}
- Fontane, Theodor** I 292^b; 352^af
(Familienroman); 503^b 505^a
510^bf (Histor. Roman); 573^a
576^af (Humor); II 52^b; 115^b;
142^b; 145^a; 282^a; 416^b 419^a;
430^a; 456^bf (Naturalismus);
465^af; 513^b; 632^a 634^a 652^a (Pa-
rodie); 748^bf (Psychol. Roman);
III 12^b; 131^a; 391^af 392^af
(„Tunnel“); IV 56^af 57^a
(Kunstballade); 58^{ab}
- Fontenelle, Bernard le Bovier** I
71^b; 491^b; II 6^af 1^bf (Idylle);
III 379^a; 470^b
- Fonteyn, N.** I 115^a
- Forbes-Mosse, Irene** I 377^a
- Forchhammer, J.** III 280^a
- Ford, John** I 276^a
- Foroni** II 537^a
- Forster, Georg** II 227^af (Lieder-
buch)
— Johann Georg Adam I 431^a;
II 20^b; 106^a; 280^b; 541^b
— Johannes II 488^a
- Forstreuter, K.** II 3^b
- „Fortunatus“** I 1^b; 52^a; II 44^a;
483^bf
- Fortuny** I 159^af
- Foscolo, Ugo** II 667^a
- Fossa** II 324^a
- Foth, M.** I 157^b; 255^a
- Fouqué, Friedr. Baron de la Motte**
I 87^b; 103^b; 198^a; 303^a 306^a;
322^b 323^{ab} (Epos); II 35^b; 88^bf
(Kirchenlied); 108^bf; 197^bf (Le-
gende); 208^a; 222^b (Lied); 428^af
429^a; 647^a 648^bf (Parodie);
745^{ab}; III 58^b; 121^a; 125^bf (Ro-
manze); 150^a; 297^b; 385^b; 435^b

- 436^b 437^a (Vaterländ. Dichtung); 485^a; IV 54^{af} (Kunstballade)
- Fouqué**, Karoline de la Motte I 374^b
- Fournier, M. E.**, I 356^b; III 385^b
- Fracastoro** II 485^a
- Fraenger, W.** I 588^b; II 572^a
- Fränkel, F.** II 651^b
- H. I 35^b; III 32^a
- J. II 199^b; IV 29^b 38^{af} 39^a (Epos, Theorie)
- L. I 32^b; 466^b; 593^b
- S. II 548^a
- „Fränkisches Gebet“ I 22^b; 26^b
- „Taufgelöbniß“ I 31^a
- Fränzel, W.** I 79^a; III 401^b; 459^a
- Fragonard** I 42^b
- France**, Anatole I 145^b
- Franck, H.** I 251^b 253^a; III 65^b 72^a
- J. II 273^b
- Johann II 86^a; III 179^a 181^b 183^{af} 186^b (Schles. Schulen)
- K. II 164^a
- L. III 146^b
- Mathilde III 207^b
- Melchior I 441^b 442^b
- Salomo II 657^b
- Sebastian I 415^b; (562^b); III 187^b; 284^b 285^{af} (Sprichwort); IV 102^bff (Trunkenheitsliteratur)
- Wolfgang I 442^b; II 438^a; 533^b
- Francke**, August Hermann I 117^b; 468^a; II 87^{af}; 680^bff (Pietismus)
- Dora I 236^b; II 590^a
- K. II 398^b
- Frankenberger**, Abraham von 183^a 186^a
- Franco** (aus Westfalen) II 398^b
- Francois**, Luise von I 21^a; 351^b; 375^{af}
- Frankg**, Fabian II 275^b
- Frank, A.** I 418^b
- G. II 473^b
- J. I 499^a
- Leonhard II 718^a
- von Frankenstein, Val. II 601^a; III 414^b 415^b
- Franke, C.** I 134^b; II 277^b
- Heinrich III 274^b
- Johannes IV 81^b
- Frankfurter**, Philipp II 580^a; III (138^a); 210^{af} (Schwank); (506^a)
- Frankfurter**, Der IV 85^bff (Mystik)
- „Frankfurter Passionsspiel“ I 231^b
- Frankl**, Ludwig August I 345^a; II 619^{af}
- Franklin** I 379^a
- Frantzen, J. A.** I 20^a; II 393^b 395^b 396^a
- Franz, A.** I 229^a; 501^b; II 517^b; 588^{ab}
- Agnes I 376^b; II 198^b
- Ignaz I 436^b 437^{ab} 438^a; II 81^{ab}
- J. F., s. Hebbel., Friedrich
- Robert II 226^a; III 492^a
- Rudolf I 335^b; II 66^b; 403^b; 663^b
- de Vittoria IV 24^{af}
- von Assisi I 390^b; II 514^b; IV 20^{af} 21^b (Dominikaner); 39^a 40^{af} 41^b 43^a 44^b 45^{af} 46^b (Franziskaner); 75^{af} (Mystik)
- von Sales III 414^a
- L., Kaiser II 608^b
- II., Kaiser II 613^b 617^a
- Franzos**, Karl Emil I 531^b; II 430^a; 622^{ab}; 671^b (Pessimist. Dichtung); IV 8^b
- Frapan**, Ilse I 377^a; 576^b; II 39^b
- Fratzsch**, A. II 322^b
- Frauenlob**, s. Heinrich von Meissen
- Fraungruber**, Hans II 623^a
- Frauscher**, G. III 33^b
- Fredegar von Tours** I 50^b 52^a; 456^a; III 362^b
- Freder, G.** I 154^a
- Joh. II 232^a; IV 89^b 90^a
- Freericks**, H. II 68^b
- Freiberg**, Heinrich von., s. Heinrich von Freiberg
- „Freiburger Fronleichnamspiel“ I 236^b
- Freidank** I 89^b; 307^b; 369^b; 415^b; II 138^b 140^a; 371^a 374^b 379^a (Mhd. Dichtung); III 37^a; 283^b; 287^{af} 289^b 290^aff^b (Spruchdichtung, mhd.); 312^b
- Freienthal** III 26^a
- Freiermut**, Hans Heinrich III 18^a
- Freigius**, J. Th. II 480^b
- Freiligrath**, Ferdinand I 18^bff (Alexandriner); 139^a; 198^a; 304^b; 417^a; 431^b; II 142^b; 263^a; 337^{af} (Meeresdichtung); 429^b 430^a (Musenalmanach); 546^b; 651^{ab}; 679^b; 715^b 716^b 717^a (Polit. Dichtung); III 12^b; 49^{af} (Rheinpoesie); 100^b 103^b; 143^b 144^a (Satire); 250^b 251^b; 347^a 350^b; 352^a; 438^a; 510^b; IV 55^{af} 56^a (Kunstballade)
- Freksa**, Friedrich II 175^a; 263^b
- Frell**, Georg III 233^b
- Frels**, W. I 253^a; III 464^a
- Frengen**, G. I 333^a II 385^a 396^b
- Frensdorff**, F. I 184^a
- Freussen**, Gustav I 204^b (Dorfgeschichte); 327^b; 478^a; II 39^a; 337^b; 634^{af} 652^a (Parodie)
- Frentz**, R. von IV 88^b
- Frenzel**, K. I 254^a; 345^a; II 157^{af} (Kritik); 256^a
- Frenzel**, Salomo II 482^a 487^a
- Frerking**, J. II 263^b
- Fréron** III 128^b
- Frese** II 621^a
- Freud**, Sigmund I 336^b; 578^b; II 414^a; 633^a
- Freudenhold**, Martin 2^a; III 166^b
- Freudenleere**, Der II 579^b; 741^a
- Freuler**, C. I 12^a 13^{af}; III 228^a
- Freundgen**, J. I 539^{ab}
- Frey**, Adolf I 15^{af}; III 223^b 226^b 227^a (Schweiz. Dichtung)
- Alexander Moriz I 446^a
- Ernst I 145^a
- Friedrich Hermann (Martin Greif) I 77^a; 304^a 305^b 306^a; 315^a; 592^a; II 321^b; 419^a; 741^b; III 505^a
- J., s. Jeitteles, A.
- Jakob I 343^{af} (Facetie); 398^b; III 212^a
- Jakob III 224^{af} 227^a 228^a (Schweiz. Dichtung)
- Freye**, K. III 335^b
- Freyhan**, M. I 218^a 253^a; 339^b
- Freyhold** II 39^a
- Freylinghausen**, Joh. Anastasius II 87^{af}; 740^a
- Freymond**, R. I 300^a
- Freybleben**, Barth II 587^b
- Leonhard II 597^b
- Freytag**, Gustav I 87^b; 98^a; 98^b 99^{af} 100^a (Aufzug); 144^b (Bildungsroman); 198^b; 213^b 218^b 250^{af} 253^a (Drama); 254^a; 256^b; 299^{af} (Engl. Literatur); 306^b; 334^b (Exposition); 351^b; 367^b; 431^a; 507^b 508^b (Histor. Roman); 574^b 575^{af} 576^a (Humor); II 32^a; 37^a 38^b; 52^b 53^b 55^{af} (Junges Deutschland); 66^aff (Katastrophe) 67^b; 115^b 116^a; 156^b; 286^a; 430^a; 586^a; 651^b; 663^{af} (Peripetie); 710^b; 717^a; 726^a; III 11^bff (Realismus); 105^a; 131^b; 144^a; 161^a; 242^b; 306^a; 384^{af} (Trauerspiel); 437^b 438^{af}; IV 92^b
- H. II 478^a
- Frick**, Konrad I 13^{af}
- Fridrich**, Christine (Ada Christen) I 376^b; II 622^a; 673^{af}
- Fridl**, S. II 567^a
- Fridolin**, Stephan IV 44^{af}
- Fridrich**, O. F. M. IV 47^a
- Friebe**, K. I 309^a; 492^a; III 236^a
- „Friedberger Christ“ II 372^b
- „Passionsspiel“ I 231^a
- Friedel**, Johann II 418^b 419^a
- Friedell**, E. II 256^a
- Friedemann**, H. I 218^a 253^a
- Käte I 175^b; 367^b; 286^b; 668^b; IV 33^a
- Friedenberger**, A. II 670^b

Friedensburg, W. I 566^b
Friederich, Matthæus IV 104^b
Friedrichs, J. A. IV 11^a
Friedjung, H. I 79^b
Friedländer, L. II 164^b
 — M. I 88^b; 443^b; II 124^bf; 225^a
 226^{ab} (Lied); 440^a; III 388^b;
 492^a; 493^b; 496^b
 — M. J. III 446^b
 — S. II 625^b;
Friedmann, K. III 73^a
 — **Frederich** II 118^a
Friedrich, F. III 349^b
 — H. II 62^a
 — Th. I 260^a; III 335^a
 — W. III 135^{ab}f
 — **der Knecht** II 575^b; 584^b
 — **von Hausen** I 21^b; 196^a; 415^b;
 II 138^a 139^{ab}f 140^a (Kreuzzugs-
 literatur); 211^b 212^b; 268^b;
 357^b 361^a 362^a (Minnesang);
 372^b; 729^bf 730^{ab}f (Provenz. Lite-
 ratur); III 77^b; 317^b
 — **von Leiningen** II 579^a
 — **von Leuchtenberg** III 210^b
 — **von Sonnenburg** II 333^b; 578^b;
 III 292^b
 „— **von Schwaben**“ I 518^b
 — **I.**, Kaiser (Barbarossa) II
 135^a; 575^a; III 428^b 429^{ab}
 (436^a)
 — **II.**, Kaiser I 49^b; II 578^b 580^b
 585^b; 711^bf 712^a; III 429^af
 — **III.**, Kaiser I 193^bf; II 594^bf
 — **I.**, König von Preußen II 519^b
 — **II.**, König von Preußen I 41^b;
 57^b; 108^a; 177^af; 378^b; II 28^b;
 104^b; 142^{ab}f (Kriegsposiesie);
 210^a; 299^a; 407^b; 521^bf 522^{ab}f
 524^a (Ode); 643^b 644^{ab}f (Paro-
 die); 710^a; III 99^a 107^a; 176^b;
 349^b; 379^bf 380^a (Totengespräch)
 396^b; 432^bf 433^{ab}f 438^b (Vater-
 länd. Dichtung); 520^a; 523^bf
 — **II.**, Herzog von Österreich I
 206^{ab}; II 575^b 577^b
 — **der Siegreiche**, Pfalzgraf I 530^b
 532^a

Friedrich Wilhelm II., König I
 380^a; II 448^b; 519^b
 — **Wilhelm III.**, König III 448^b
 — **Wilhelm IV.**, König II 746^a;
 III 130^b
Fries, A. II 545^a; III 305^{ab}f
Frieß, G. E. IV 47^a
Frimmel, Th. von II 587^b
Frisch, J. L. III 200^b
Frischbier, H. II 723^b
Frischeisen-Köhler, M. II 710^a
Frischlin, Jakob III 198^a
 — Nikodemus I 53^b; 65^b 66^a; 136^a;
 194^b; 240^b; 277^b; 316^b; 343^{ab}
 (Facetie); 391^b; II 5^bf; 111^b;
 190^a; 297^b; 480^b 481^{ab}f 485^bf
 (Neulat. Dichtung); 598^a; III
 196^bf 198^{ab}; 212^{ab}f (Schwank);
 385^b
Fritellino II 599^a
Fritsch, Ahasver II 657^b; III 519^b
 — O. II 690^a
Fritsche, E. O. G. II 143^b
Fritz, A. II 21^b 24^a
Fritzsche, H. I 79^a
 — R. III 135^a
Friz, Andreas II 21^a
Froben, Johannes I 535^a; III 447^{ab}
 450^bf
Fröbel, Friedrich II 35^bf
Fröberg, Th. III 247^a
Fröhlich, Abr. Emanuel III 226^bf
 231^a
 — Thomas III 408^b
Frölich, Daniel III 415^af
 — David III 416^a
Fröreisen, I. I 66^b
Froissart, Jean II 659^a
Froitzheim III 335^a
Frommann, E. III 451^a
 — F. J. III 463^a
 — G. K. II 563^b 565^a 568^b 570^a
Froning, R. I 221^a 223^b 226^b 227^b
 228^a 231^b 239^a (Drama); II
 398^a; 589^a
Fronius, Markus III 412^a
 — Matthias II 598^b; III 410^a
Froschauer, Christoffel II 89^bf

„**Froschmäuseler**“, s. Rollenhagen,
 Georg
 „**Frostuthingslog**“ III 136^a
Froumund von Tegernsee II 382^{ab}
 383^{ab} 393^b
Fuchs, Ch. I 268^b
 — G. I 183^a; 498^a; II 256^a; 295^a;
 III 303^b
 — Georg II (636^b)
 — H. C. II 324^bf
 — Jakob I 563^b
 — (Kantor) II 449^a
 — Reinhold II 337^{ab}
Fuchsmagen II 595^b
Fuckel, A. III 359^bf 360^b
Füebli, H. I 264^b; 315^b; II 526^b;
 III 227^bf 231^b
Füetret, Ulrich I 318^b; 396^b; 519^{ab};
 II 168^{ab}; 183^a; 460^a
Führer II 516^a
Fülleborn II 641^b
Fuentes, Georg II 182^a
Fürst, L. II 254^b
 — R. I 579^a 580^b 588^a; II 145^b;
 294^a; 515^a; 649^b 650^bf
Fürstenau, M. I 279^b
Fugger, Johann Jakob II 600^b
 — Ulrich II 229^a
Fuhrmann, Barbara II 612^bf 613^a
 — Max II 38^a
Fulda, Christian II 261^b; 644^b
 — F. K. I 312^b
 — Ludwig I 78^a; 302^b; 315^b;
 431^b; 521^b; II 118^b; 256^a; 547^a
 „**Fuldaer Beichte**“ I 125^{ab}
Fulgentius a S. Maria I 435^b
Funck, Z. II 631^a 653^a
Funder, A. II 109^a
Funk, G. I 197^a
 — Ph. I 333^a
Funkelin, Jakob II 90^b; III 229^a
Furtmüller, K. IV 29^b
Furtenbach, Josef I 100^b; 158^{ab};
 181^bf; II 22^a
Fußesbrunnen, s. Konrad von
 Fußesbrunnen
Fux, J. J. II 533^b

G.

Gaál, G. von III 420^{ab}
Gabetti, G. I 80^b
Gaboriau II 145^a
Gabriel, A. I 307^b
 — Josef IV 8^a
Gad, U. II 72^b
Gadient, V. II 80^a
Gaebel, G. I 234^b
 — K. IV 39^a
Gaebler, K. I 128^b
Gaede, U. II 444^b

Gaedertz, K. Th. I 234^bf 238^b;
 279^b; II 207^a; 294^b
Gaehde, Ch. I 253^a
Gärtner, Karl Christian I 71^b;
 148^{ab}f (Bremer Beiträger); 197^a;
 II 7^b; 28^a
 — Kaspar III 179^b 182^b
 — R. III 135^a
 — Th. III 201^a
 — Wilhelm I 137^b; II 82^a
Gagliano, M. A. II 435^b; 530^{ab}

Gagliardi I 182^a
Gail, Veit III 410^b
Gaisrugg, Graf II 600^b
Gall, P. IV 70^b
Galland II 541^b; III 2^a; 517^{ab}
Gallara, Hier. da II 599^a
Gallauner, Fr. III 418^b
Galle, A. I 103^b; 493^a
Gallée, I. H. I 38^a
Galli-Bibbiena I 158^a; 182^{ab}
 (Dekoration)

- Gallion, E. R.** I 17^b
Gallmeyer, Josephine II 621^b; III 495^a
Gallus, Jodocus II 446^b
 — Johannes II 474^a
„Galluslied“ I 63^b; III 41^b; 281^a
Galsworthy II 625^b
Galuppi, B. II 534^b
Galvani, L. N. II 435^b
Gambara, Veronica III 181^a
Gamersfelder, Hans II 84^a; 738^b
Gamper, Johann II 129^b
Ganghofer, Ludwig I 21^a; 205^a; 348^a; II 117^b
Gangler, J. F. II 305^b 306^a
Gans, Eduard II 155^b
Gansberg, F. II 39^b
Ganther, Aug. I 17^a
Garbe, U. III 324^b
Garlepp, Bruno II 38^a
Garnier IV 97^a
Garrick II 133^a; III 162^b
Garrigou IV 66^a
Garschin III 132^a
Gartenhof, K. I 501^b
Gartner III 285^a (Sprichwort)
 — Anton II 566^a
Garve, Christian I 312^b; 431^a; II 149^b; III 171^a
 — Karl Bernhard I 494^a
Garzoni I 122^a
Gassendi, P. I 41^b
Gasßmann II 609^a
Gast, Johann I 343^a
„Gasteiner Chronik“ II 557^a
Gaster, M. III 73^b 75^a
Gatterer III 417^a
Gauchat, L. IV 51^a
Gaudy, Franz von I 304^b; 322^a 323^b; 582^b (Humoreske); II 198^b; 429^b; 715^b; III 47^a; 103^a
Gautier, L. II 397^b
 — Th. I 80^b
 — von Arras III 80^a
Gay, John I 42^a; 72^a; 442^b; II 207^b; 538^b; III 239^b
Gayalin (Ilgeney) I 267^b
Gazay II 192^b
Gebauer, C. I 9^b
 — Th. III 135^a
Gebhard, J. II 17^b
Gebhardt, A. II 335^b
 — B. I 529^a
 — M. III 158^a
Gebler, Tobias Freih. von II 609^b 610^a 611^a
Gebwyler, Johann I 535^a 542^a; II 190^a
Gedicke, Friedrich II 29^b; 34^b; 640^a
Geedertz, K. II 482^b
Geering, K. III 448^a
Geffcken I 334^a
„Geharnschte Venus“ I (79^a); II 218^b; 282^b; 741^b (Pseudonym) (s. auch: Stieler, Kaspar; Schwieger, Jakob)
Gehe, E. H. II 745^a
Gehrts, Johann II 37^b
Geibel, Emanuel I 18^b; 43^a; 56^b; 73^b 76^b (Antikisier. Dichtung); 195^b 198^b 199^a (Dichterschule); 264^b (Elegie); 304^a 305^b 306^a (Epigonendichtung); 315^a (Epigramm); 322^a; 333^a; 345^a; 448^b; 510^b; II 37^b; 142^b; 220^b 223^a (Lied); 239^a; 337^a; 416^a u. ö. (Münchener Dichtergruppe); 429^b 430^a; 457^b; 500^b; 526^a (Ode); 546^a; 620^a 622^a; 651^a; 680^a; III 12^b (Realismus); 100^b; 126^b 127^a; 246^b; 321^a; 350^a; 389^b; 390^b; 391^b 392^a („Tunnel“); 437^b 438^a; 475^a; 496^a; IV 56^a (Kunstballade)
 — Peter I 495^b
Geiger, A. II 64^a
 — E. I 80^a; II 322^a
 — L. I 529^a 562^a; II 45^b 54^a; 426^b 428^a
 — W. II 547^b
Geller von Kaisersberg, Johannes I 332^b; 341^b 342^b (Facetie); 398^a; 464^a (Grobian. Dichtung); 535^b; II 447^{ab}; 459^b 464^a; III 13^b; 147^a; 283^b; 365^b; 449^a
Geislingen, Theobald von IV 44^a
Geißelbrecht II 750^{ab}
Geißler, E. III 304^b
 — F. A. II 322^b; 700^a
 — H. II 668^b
 — Max II 39^a
Geist, H. I 300^a
Geistinger, Marie II 621^b; III 495^a
Geletzky, Johann I 154^a
Geller, M. III 72^a
Gellert, Christian Fürchtegott I 70^b 71^b 72^a; 148^b (Bremer Beiträger); 151^b (Brief); 197^a; 245^b (Drama); 265^a; 270^a (Empfindsame Dichtung); 283^b 284^a 285^a (Engl. Literatur); 311^a; 350^a (Familienroman); 378^b; 425^{ab}; 436^a; 582^a; II 7^b; 27^b 28^a; 80^b 81^a 88^a (Kirchenlied); 103^b 104^b; 112^a (Komik); 151^b; 171^b; 193^a; 251^b 252^a 253^a (Literar. Geschmack); 262^a; 299^a; 321^b; 430^a; 520^b (Ode); 657^b; III 68^a; 97^a; 128^b (Rührstück); 161^b; 220^b; 333^b (Sturm und Drang); 366^b (Tierdichtung); 418^{ab}; 469^{ab} 470^b 471^a 472^b 473^a (Verserzählung); 501^a (Weinerl. Lustspiel); 518^a; 520^a
Gellius II 602^a
Gelpcke, E. III 325^a
Geltar I 209^b; II 575^b
Geltisch, Joh. Fr. III 420^a 421^a
Gemminger, Friedrich Frhr. von II 520^b
 — Otto Frhr. von I 162^a (Bürgl. Drama); 270^b; 353^b; II 323^b; 611^a; III 101^a; (128^b)
Gempeler, David I 12^b
Genée, R. I 296^a; III 237^a
Generich, Johann III 417^b 418^b
„Genesis“, s. „Altsächsische —“, „Millstätter —“, „Wiener Genesis“
Gengenbach, Pamphilus I 358^a; 447^b; II 167^b; 185^a; 276^b; 510^b (Novelle); 720^b; III 16^b; 226^a 229^b
Gennep, Jaspar von III 198^a
Gennisch, Fr. II 730^b
Gennrich, Fr. II 204^b; 349^b; 659^a; III 317^b 318^b; 376^a 377^b (Ton)
„Genoveva“ III 483^b (Volksbuch)
Gensel, R. 53^b
Gensike II 612^b
Gentges III 356^b
Genthe, F. W. II 118^b; 326^b
Gentz, Friedrich von II 614^{ab}; 715^b; III 118^b
Gentzkow, von II 640^a
Geny, J. I 539^a
Genzmer, F. I 369^a; 491^a; II 722^b; III 381^a
Georg, Herzog von Sachsen I 565^b
 — II, Herzog von Sachsen-Meinungen II 133^a; 337^b; 337^b; III 23^a; 321^b
George, Stefan I 56^b; 78^a; 195^b 198^b (Dichterkreis); 315^b; 431^b; 432^b; 592^a (Hymne); II 101^a; 224^a (Lied); 259^b; 283^b 284^b 287^b (Literaturwissenschaft); 496^b; 652^a; 709^a; III 101^a 106^b (Roman. Literaturen); 145^b; 246^b; 301^a
Georgievics, B. III 410^a
„Georgslied“ II 178^b; 630^a; III 266^b 267^b 268^a; 281^a; 467^a
Georgy, Ernst II 118^a
Geramb, V. von II 572^a 573^a
Gerard III 324^b
von Brogne IV 14^b
Gerardy, P. I 198^b
Gerbel, Nikolaus (Gerbelius) I 564^a; II 261^a; 636^b; III 15^b
Gerber, G. III 508^b
 — P. II 718^a
Gereke, P. II 137^a; 181^b
Gerengel, Simon II 597^a 598^a; III 309^a 410^a
Gerhard, Bischof III 403^a
 — Melitta I 80^b
 — W. I 189^a
 — von Minden II 504^b
 — von Seoon II 383^b
Gerhardt, Paul I 4^a; 118^a (Bauwerk); 423^b; II 85^b (Kirchen-

- lied); 219^{af} (Lied); 500^b; 654^{bf}
 655^b 657^{bf} (Passionslied); 678^{af}
 (Pfingstlied)
Gerhardt, L. III 461^b
Gerhoh von Reichersberg I (222^a);
 II 74^{af}; 397^a
„Gericht Gottes“ II 485^b
Gericke I 46^b
Gerlac, Peters IV 85^a
Gerlach, B. I 200^a
 — Melchior III 182^b; 200^{af}
Gerlinger, B. I 80^b; 171^a
Gerning, Frhr. von I 263^b
Gerning, J. J. II 560^a
Gerok, Friedrich Karl von I 416^b;
 426^a; II 37^b; 89^{af} (Kirchenlied);
 142^b
Gersdorf, H. Katharina von II 681^b
 — Wilhelmine von II 241^b; III
 499^a
Gerson, Johann I 66^b; IV 86^{bf}
 87^b (Mystik)
Gerstäcker, Friedrich III 47^a
Gerstenberg, Heinrich II 449^a
 — Heinrich Wilhelm von I 42^b;
 71^b 74^b; 106^a 108^{abf} 109^{af} (Bar-
 dendichtung); 170^b (Chor);
 197^{ab}; 213^b 247^{abf} (Drama);
 259^a; 294^{af}; 457^b; II 28^b; 142^a;
 150^{af} (Kritik); 241^b; 246^a 248^b
 254^a (Literar. Geschmack); 399^b
 400^a; 410^{ab}; 639^{bf} (Parodie);
 700^{bf} (Poetik); III 108^b; 325^{abf}
 328^{ab} 329^{afbf} 333^a (Sturm und
 Drang); 433^a; 458^b; IV 99^{af}
 (Tragikomodie)
 — K. I 80^b
Gerstenberg, G. II 241^b
Gerstenhauer, A. III 201^a
Gertrud von Hackeborn IV 68^aff
 (Mystik)
 — von Magdeburg IV 45^b
Gervardus, Abt III 262^{ab}
Gervelin, Meister III 258^b
Gervinus, Georg Gottfried I 92^a;
 108^b; 179^b; II 234^b 235^b 236^aff
 237^{af} 238^a (Literarhistoriker);
 258^a; 287^b; 353^a; 736^a; III 168^a;
 254^a; 440^b; 469^a; 521^a; IV 39^a;
 58^b
Gesenius, Justus II 657^a
Gesner, Konrad I 5^b; 58^{af} 60^{bf}
 (Antike Versmae); 66^b; II 752^a
 754^{af}; III 223^a
Gebler, A. II 275^b; III 218^b 232^b
Gebner, G. II 660^a 662^a
 — Salomon I 54^{bf}; 71^bff (Antiki-
 sier. Dichtung); 177^b; 201^b;
 270^b; 289^b 290^a; 320^b; 416^a;
 461^b; II 4^a 6^bff u. 6. (Idylle);
 105^b 106^{bf}; 168^a; 410^a; 659^b
 661^abf 662^{af} (Patriarchade);
 III 99^b; 216^{bf} 220^{bf} 222^{af} 227^a
 (Schweizer. Dichtung)
„Gesta metrica“ III 267^a
„Gesta principum“ III 264^a
„Romanorum“ I 53^{af} (Antike
 Literatur); 64^b; 332^{bf} 333^a(bf)
 (Exempel); II 183^a; III 482^{bf}
 (Volksbuch)
„Theoderici“ I 456^a
„Trevirorum“ IV 15^b
Gtry II 535^{af}
Gettke, E. III 354^b
Geuebrck, R. II 350^a
Geuther, K. II 224^b
Gewerstock, O. II 683^b
Gewey, Franz Xaver II 293^b;
 559^{bf}; 616^b
Geyer, Bernhard IV 67^a 81^b
 — J. I 218^a
 — Ludwig II 171^b
 — M. I 523^b; III 372^{bf} 373^b
Geza (I.), Frst III 402^b
 — II., Frst III 403^{bf}
Gffler, Simon I 15^{af} 16^{ab}; III
 228^abf
Gherardi III 494^a; 516^b
Ghetelen, Hans van II 504^b
Ghibellinus, E. G. III 208^a
Gibbon, Edward I 179^aff
Gibelhausen, F. III 358^a 360^a
Giehl, J. II 700^a
Giehlow, K. II 587^{bf}
Giehl, Emmy II 38^a
Gierach, E. II 268^b
Gierke, E. III 46^a
 — W. III 151^a
Giese, F. II 277^b
 — Franz II 508^a
 — Fritz II 633^a
Giesebrecht, W. I 166^b; II 395^b
Gieseke, Karl Ludwig I 42^b; 289^b;
 II 293^b; 616^b; III 517^{ab}
Giessler, C. M. II 245^b
Gigas, Johannes I 589^a; II 473^a
Gildemeister, K. H. I 330^a
 — O. I 297^b; 431^b; III 100^b
Gillert, K. I 562^a
Gillet III 185^a
Gillwald, A. II 38^a
Gilm, Hermann von I 21^a; II 429^b;
 617^a; 633^{af}
Ginzkey, Franz Karl II 322^b; 624^b
 625^{bf}; III 505^{af}
Giotto IV 92^b
Giraldi III 67^a
Girardi, Alexander II 621^b
„Girart de Rossillon“ II 732^b
Giraud, A. III 127^a
Girsberger, H. III 296^a
Girzik, F. X. III 419^a
Gisander, s. Schnabel, Johann
 Gottfried
Giseke, Nikolaus Dietrich I 148^b;
 197^a; II 410^b; 520^b 524^a
 (Ode); III 470^b
Giselher von Slatheim IV 81^{bf}
Giske, H. III 498^a
Gittinger, Otto III 207^b 208^a
Gjellerup, Karl III 368^{bf} 370^a
Gjerdmann, O. III 158^a
Gjerset, K. I 289^b
Glser, Enoch I 501^a; III 153^{af}
 (Schferroman); 179^a 181^b
Glaphorne, Henry I 276^a
Glareanus, Henr. (Loriti) I 194^a;
 567^a; II 325^{af}; IV 90^{bf}
Glaß, Max III 146^b; 151^a
Glaberger, Nikolaus IV 47^a
Glaßbrenner, Adolf I 327^{af} (Epos);
 585^{bf} 586^a (Humoreske); II
 53^{af}; 742^a; III 143^{bf} (Satire);
 150^b; 251^b; 508^{bf}
Glatz, J. II 34^b; III 417^b 418^{bf}
Glauning I 35^a
Gleich, Joseph Alois (Dellarosa)
 II 616^b; 649^{bf}; 719^a; 742^a; III
 517^b 518^a (Zauberstück)
Gleichen-Rußwurm, A. von II 100^b
 255^a III 72^b
 — H. von I 330^a
Gleim, Johann Wilh. Ludwig I
 41^{bf} 42^b; 71^{ab}; 106^{ab} 108^{af}
 (Bardendichtung); 168^{bf}; 176^b
 177^a; 183^b; 197^a 199^a; 291^b;
 311^abf (Epigramm); 457^b 461^b;
 467^b 470^{af} (Hall. Dichterkreise);
 500^b 501^b; II 1^b; 7^b; 29^b; 103^b
 106^b (Klassizismus); 113^a; 142^a;
 193^a; 219^{bf} 220^a (Lied); 410^a;
 439^b; 520^b; 640^a; III 123^{bf}ff
 (Romanze); 244^a; 249^a; 320^a;
 366^b; 388^b; 389^a; 418^a; 432^{bf}
 434^{af} (Vaterlnd. Dichtung);
 458^b; 470^b 471^a 472^{abf} (Vers-
 erzhlung)
Gleichenberger, Virgil II 601^a
Gletting, Benedikt II 90^{bf}
Gley, Julie II 616^a
**Glitchesaere, Heinrich der, s. Hein-
 rich der Glischesaere**
Gliese, Rochus I 182^b
Glinka, M. J. II 538^{af}
Gloden II 305^a
Gloger, Georg III 179^a 181^b
„Glossa ordinaria“ I 186^{ab}
Glossy, K. I 160^a; II 41^b 45^b;
 III 354^b
Gloth, W. I 238^b
Glover, R. I 320^a
Gluck, Christoph Willibald I 88^{af}
 (Arie); 105^a; II 206^{af} 207^b (Li-
 bretto); 323^b; 425^a; 431^a; 438^b;
 532^a 533^{abf} 535^abf (Oper);
 606^{abf} 608^a 609^{af} 610^a 612^a
 (sterr. Literatur); (649^b); III
 239^a
Glck, Elisabeth (Betty Paoli) I
 347^a; 376^b; II 619^a
 — F. II 670^b
 — H. I 205^a
Glue, A. III 73^a
Gluth, Marie III 298^a
 — O. III 335^b

Glutz, Alois I 11^{af}; III 223^{bf}; IV 50^b
Gmeiner, Elisabeth I 18^a
Gnad, E. II 673^b
Gnapheus, Wilhelm I 240^a; III 195^a 197^b (Schuldrama); IV 89^b; 97^a (Tragikomödie)
Gnerich, E. I 124^a; III 187^a
Gobineau III 105^{bf}
Godin, Amélie II 420^a
Goebel, A. II 254^b
 — F. I 234^b
 — Georgius III 176^{af}
 — J. IV 10^b
Göckhausen, Luise von II 194^b; 210^a
Göckingk, Leopold Friedr. Günther von I 311^{bf} (Epigramm); 416^b; II 29^b; 120^b; 220^a; 425^b 426^a; III 458^b
Göckler, Hans IV 63^{af}
Goedeke, Karl I 7^b; 36^a; 43^a; 109^b; 238^b 244^a; 319^b; 334^a; 348^b; 381^a; 401^a; 419^b; 462^a; 478^b; 491^a; 529^{af} 566^b (Humanismus); II 67^b; 121^a; 182^b; 187^{af} (Legende); 200^a; 238^{bf} (Literaturgesch.); 241^a; 256^b; 325^a 326^b; 334^a; 379^a; 426^{ab} 428^{bf} 429^b 431^{af} (Musenalmanach); 471^{af} (Neulat. Dichtung); 544^a 545^a; 585^b; 725^a; 736^a; 741^a; 742^a; III 22^b; 58^b; 168^{af} (Schicksalstragödie); 191^b; 197^{bf} 200^{bf} 201^a (Schuldrama); 213^{af} (Schwank); 286^b; 313^a; 335^a; 380^b; 401^{af} (Übersetzungsliteratur); 461^b; 468^{af} 473^{ab} 475^a (Verserzählung); IV 2^{af} 6^a; 64^{bf} (Meistergesang); 91^b 92^b
Gödsche, Herm. (Sir John Retcliffe) I 506^{bf}; II 742^a; III 47^a
Göhler, G. II 53^b
Göhrring, Ludwig II 38^b 39^b
Göhrke, II 137^a
Goeli, s. Diethelm von Baden
Göpfert, J. III 280^a
Görge, Max II 309^{af}
 — Wilhelm II 308^{bf} 309^a
Göring, H. II 238^a
 — Joh. Christ. I 442^{ab}
 — Reinhart I 211^b; 337^b; II 337^a
Görland, A. I 218^a
Görner, K. von II 294^a; III 495^a
 — Val. I 443^a; II 439^a
Görres, F. II 200^a
 — Guido II 35^b; 82^a; 199^a
 — Josef von I 87^b; 197^a; 303^a; 486^a; II 30^{bf} 31^{af} 32^a (Journalismus); 153^{bf} (Kritik); 197^{af} (Legende); 220^b; 234^{bf} (Literarhistoriker); 262^b; 546^b; 705^{bf} (Poetik); III 114^{bf} 118^b (Romantik); 217^b; (305^a); 435^a

436^{af} (Vaterländ. Dichtung); 485^{af}; 486^{af} (Volksepos)
Goerth, A. II 322^a; IV 57^b
Göschen, Georg Joachim II 428^b; III 160^{bf} 461^{af}
Goethe, Johann Wolfgang von I 3^{bf} (Abenteuerroman); 18^b; 20^{bf} (Alpenpoesie); 39^{bf}; 42^b 43^{af} (Anakreontik); 43^b; 44^a; 55^{bf} 56^{af} (Antike); 59^{af} 60^{af} 61^{ab} (Antike Versmaße); 62^b 63^a 67^a 66^b 71^{af} 73^a 74^{bf} 75^{af} 76^b (Antikisierende Dichtung); 81^b; 87^b; 88^b; 98^b 122^b; 138^b; 142^{af} 143^{bf} 144^{ab} 145^a (Bildungsroman); 152^{af} (Briefroman); 157^{af} (Buchdrama); 159^{bf}; 161^b 162^{ab}; 171^{af} (Chor); 176^{bf} (Daktylus); 177^{af} 178^{af} (Darmstädter Kreis); 197^{bf}; 202^a; 212^{bf} u. ö. 215^{bf} 246^{ab} 247^{ab} 248^{af} 249^a (Drama); 254^b; 255^{af} (Duodrama); 259^{af} (Einheiten); 260^a; 263^{af} 264^{ab} (Elegie); 265^b; 269^{af} 270^{ab} (Empfindsame Dichtung); 285^b 286^{af} 287^b 290^b 291^{af} 293^b 294^{bf} 295^{af} (Shakespeare) 296^b 297^{af} 300^a (Engl. Literatur); 301^b; 302^{ab} u. ö. (Epigonendichtung); 312^{af} 314^a 315^a (Epigramm); 317^{af} (Epilog); 317^{bf} 318^{af} (Epitheton); 320^{bf} 321^{af} 325^b (Epos); 328^a (Erlebnis); 334^b 335^a (Exposition); (350^b) 351^{af} (Familienroman); 353^{bf} 354^a (Familienschauspiel); 356^{af} 358^b (Farce); 360^{af} (Festspiel); 364^{af} 366^a (Form); (373^a) 376^a 377^a; 378^a (Fr. Rhythmen); 379^{ab} 380^b (Freimaurer); 408^a (Gebärde); 416^{bf} 417^b (Gedankenlyrik); 425^{bf} (Geistl. Dichtung); 426^{bf} 428^b (Gelegenheitsgedichte); 432^{af}; 438^b; 443^b; 445^{bf} (Gespenstergeschichte); 447^b 448^{af} (Gespräch) 458^a 459^b 460^a; 471^a; 498^b 499^a (Hiatus); 500^b 501^b; 503^a; 524^{af} (Honorar); 571^b; 573^{af} (Humor); 589^b 590^{af} 591^{af} (Hymne); III. 1^a 2^a (ambus); 2^{af} 3^{af} (Ich-Roman); 4^a 6^b 7^{af} 9^a (Idylle); 11^{af} (Intendant); 12^{bf}; 14^{bf}; 28^{bf} 30^{af} 31^a (Journalismus); 49^a 54^{bf} (Junges Deutschland); 67^{af} (Katharsis); 88^a; 92^{af} (Klangmalerei); 92^{bf} u. ö. 100^b 101^{af} (Klassik); 102^{af} u. ö. (Klassizismus); 110^{af} (Knittelvers); 113^b 114^b 119^{af} (Komik); 125^{af} (Komposition) 130^{bf} (Konzeption); 142^{af} (Kriegspoese); (149^a) 150^b 151^{af} u. ö. (Kritik, Literar.); 163^a 167^{bf} 168^{af} 169^a (Kunst);

170^{af} 171^{ab} 173^{af} 175^a (Künstlerdrama-roman); 193^b 194^{af} (Legende); 207^{bf} 208^a (Libretto); 210^{af}; 213^b 220^{af} 211^{bf} u. ö. (Lied) 226^a; 227^b; 233^{bf} u. ö. (Literaturgeschichte); 246^a 250^{ab} 251^a 252^{af} (Literar. Geschmack); 258^a 259^b; 261^{bf} (Literatursatyre); 279^{ab} (Literatursprache); 281^b 282^a 284^{af} 285^{af} 286^{bf} 287^{bf} (Literaturwissenschaft); 295^{ab}; 300^{af} (Lustspiel); 307^b; 310^a 312^{af} 317^b 318^a 321^{ab} 322^a (Lyrik); 323^{ab}; 327^a; 328^{bf} 329^b 330^a; 332^a; 336^{af}; 337^b 338^a; 341^{af} (Metapher); 349^a 350^b (Metrik); 353^b 359^a; 399^{af} u. ö. (Monodrama); 403^{af} (Monolog); 414^{af} 415^{bf} (Motiv); 422^{bf}; 425^b 427^{af} 428^b (Musenalmanach); 440^{af} 441^{bf} (Musik); 442^{af}; 458^a; 462^a 466^a 469^a (Nhd. Literatur); 511^{af} 513^{af} (Novelle); 522^b 525^{af} (Ode); 541^{af} 542^{af} 544^{af} 545^a 546^b (Oriental. Dichtung); 565^b; (612^b) 614^{bf} 615^{af} 616^a 617^{ab} 619^a 622^a (Österr. Literatur); 629^b; 631^a 632^{af} 633^{bf} 642^{bf} 643^b 644^{bf} 647^{af} 649^b (649^b) 650^a (Parodie); 660^a 662^a; 667^{af} 668^{af} (Pessimist. Dichtung); 680^{af}; 681^a 682^a; 701^{af} 702^{af} 703^a 707^a (Poetik); 713^{bf} 714^{af} (Polit. Dichtung); 721^{af}; (725^b) 727^b; 747^{ab}; 750^{af} (Puppen-theater); III 2^{bf} (Rahmen-erzählung); 6^{ab} 9^{af} (Realismus); 34^b (Reim); 46^a; 56^{af} 57^{af} 58^b (Ritterroman); (62^b 63^a); 66^b 68^{bf} 70^a (Roman); 83^b 99^a 100^{af} 101^{bf} (Roman. Literatur-en); 109^a 111^{af} 113^{bf} 114^a 116^b 117^a 118^a 120^{af} (Romanistik); 123^a; 130^{af} (Rührstück); 130^{bf} 142^{af} 149^b (Satire); 155^b; 159^{bf}; 160^{bf} 161^{bf} 162^{af} (Schauspiel); 164^{af}; 171^{bf} 173^{af} 174^a (Schicksalstragödie); (202^b); 212^b; 216^b 220^{ab} 230^b (Schweiz. Dichtung); 239^{bf} 240^a (Singspiel); 246^{bf} 247^{af} (Sonett); 248^a 249^b; 270^{ab} (Spondeus); 274^{bf} 276^a; 297^a; 298^{bf}; 299^{bf} 301^b 302^{af} (305^{af}) (Stil); 307^{ab}; 319^b; 320^b; 321^{af} (Stummes Spiel); 321^b 325^{bf} 326^{af} 328^{af} 333^b 334^{bf} (Sturm und Drang); 346^a; 347^{bf}; 351^{bf} (Terzine); 352^a; 355^{af} 357^b (Theater); 366^a 367^{af} (Tierdichtung); 380^{af}; 383^{bf} 384^{af} (Trauerspiel); 385^{bf} 386^{af} 387^{af} (Trilogie); 387^{af} (Tri-meter); 388^b; 389^{ab} (Tröchäus); 396^a; 418^b 420^b; 434^{af} 436^{af}

(Vaterland. Dichtung); 440^a
 441^a; (457^a) 458^a 460^b 461^a
 463^b (Verlagsbuchhandel); 472^b
 474^a (Verserzählung); 476^a;
 485^a (Volksbuch); 487^a 491^a
 492^a (Volkslied); 496^{ab}; 504^b;
 507^a (Wortspiel); 510^b; (518^b);
 524^a; IV 6^b; 28^b (30^a) 32^a
 33^a (34^b 36^b) 37^a (Epos, Theo-
 rie); 51^b (52^a) 53^a 55^{ab}
 56^a (Kunstballade); 92^b; 99^a
 (Tragikomödie)
Goethe, Max von II 546^a
Gött II 117^a
Goetz, H. II 536^a
 — Johann Nikolaus I 41^b 42^b
 (Anakreonik); 71^b; 197^a; 311^a
 (Epigramm); 467^b; II 327^a;
 705^a; III 127^a; 244^a
 — W. I 333^a; 529^a; II 175^b
Götze, A. II 224^b; 276^b; 592^b;
 III 452^b; 488^b 489^b 491^b
 — G. I 454^b
Götzinger, E. I 561^b
 — M. W. III 218^a
Götz, J. F. von I 408^a
Goetze, Johann Melchior I 130^b
Gogol, Nik. Wassiljewitsch II 468^b;
 538^b; 621^b; III 131^a (Russ.
 Literatur)
Gogreff, M. III 409^b
Goldammer, Leo III 392^a
Goldast von Haiminsfeld, Melchior
 II 689^b; III 431^a
Goldbaum, W. I 90^a
Goldbeck-Löwe, Ad. I 378^a; 591^a
„Goldemar“ I 482^{ab} 484^b (Helden-
 epos); (s. auch: Albrecht von
 Kemenaten)
Goldfriedrich, J. I 525^a; III 444^b
 459^a
Goldmann, P. II 256^a
Goldoni, Carlo II 206^a; 534^a;
 607^a; III 101^a
Goldschmidt, Helene II 172^b
 — J. IV 57^b
 — K. W. II 664^a
Goldschmit, K. I 253^a; 254^a;
 354^b; III 163^a
Goldsmith, Oliver I 261^b; 269^b;
 285^a 286^a 287^b 300^a (Engl. Lite-
 ratur); 354^b; 350^b; 373^b; II
 467^b
Goldstein, L. I 97^a; II 700^a
 — M. II 515^a; 665^a; III 4^a; 73^a
Goliath episcopus II 394^b
Golith, C. IV 67^b (Mystik)
Goliath III 175^b
Goll, Iwan I 338^b; II 675^b; 710^a
Golther, L. von II 665^a
 — Wolfgang I 401^a; II 200^b 205^b;
 364^b; 379^a; III 76^a 82^b; 138^a;
 439^b
Golz, B. II 281^b
Gombert, L. I 236^b

Gomberville III 188^a
Gomperz, Th. II 67^b
Goncourt (Brüder) II 451^b 453^b;
 III 105^a; 391^b
Gongora y Argote, Luis de I 291^b;
 III 95^b; 123^b 124^a (Ro-
 manze); 234^b 235^b (Schwulst)
Gonner, Nikolaus II 308^a 309^a
Gonzenbach, M. III 222^b
Gorges, O. I 47^b
Gorgias, Johann II 601^a; III 153^b;
 414^a
Gorkij, Maxim III 132^b
„Gormont et Isebart“ III 263^a
Gösche, R. II 10^a
Goschen, Viscount III 461^b
Gossec, F. J. III 239^a
Gossenbrot, Siegmund I 530^b
 531^b 532^a 533^a (Humanismus)
Gotendorfi, A. I 48^b; IV 58^a
Gotter, Friedrich Wilhelm I 109^b;
 292^{ab}; 457^b; II 207^b; 323^b;
 327^a; 400^b (Monodrama); 425^a;
 719^a; III 239^b; 245^a
Gottesfreund vom Oberland IV
 84^a (Mystik)
Gottfried von Neifen I 64^b; 86^b;
 209^a (Dörperl. Dichtung); II
 214^a; 230^a; 364^a; 370^a 372^a
 375^a (Mhd. Dichtung); 659^a;
 III 30^b (Reim); 478^a; 498^a
 — **von Straßburg** I 4^a; 22^a; 50^b
 51^{ab} (Antike Literatur); 64^b;
 196^a; 397^b; 512^b 514^b 515^a
 516^a 517^a u. ö. (Höf. Epos); II
 101^a; 146^b (Kritik); 165^a;
 (172^a); 181^a 182^b (Legende);
 272^b; 352^a (Minneallegorie);
 364^b; 372^a 374^b 375^a 376^b 377^a
 379^a (Mhd. Dichtung); 464^a;
 575^a 579^a; 685^a (Poetik); 746^b
 III 29^b 32^b (Reim); 38^b 39^a;
 82^a 84^a (Roman. Literaturen);
 (254^b 257^b); 301^b; 506^a (Wort-
 spiel); IV 30^b (33^b)
 — **von Viterbo** II 386^a 395^b
Gotthard, H. III 110^b
Gotthelf, F. I 124^a; III 439^a
 — Jeremias, s. Bitzias, Albert
Gotthieb, Joh. Christ. II 607^a
 — Th. I 35^b; 479^a; II 588^a
Gottschalk (Kaplan) II 392^a
 — O. II 204^a; 732^b
 — **von Orbsal** II 383^a; III 31^b
Gottschall, Rudolf von I 199^a;
 211^a; 306^b; 327^b; 348^b; 588^a
 (Humoreske); II 115^b; 255^a;
 708^b 709^b (Poetik); 716^b; III
 72^a
Gottschau, E. II 732^a
Gottsched, Johann Christoph I
 4^b 5^b (Akzent); 18^b; 54^b
 (Antike Literatur); 60^{ab} 61^a;
 70^a 71^a 71^a 72^a (Antiki-
 sierende Dichtung); 87^b; 92^b

95^b (Aufklärung); 98^a; 98^b 100^b
 (Aufzug); 109^b; 123^b (Barock);
 146^b; 147^a u. ö. (Bremer Bei-
 träger); 160^{ab}; 170^a; 183^a 184^a
 184^a (Deutsche Gesellschaften);
 189^a; 190^b; 195^a; 197^a (Dich-
 terschule); 243^b 244^b 245^a 246^{ab}
 247^{ab} (Drama); 253^b; 258^a 259^a
 259^a 260^a (Einheiten); 261^a 261^a
 (Elegie); 283^b 287^b 293^a (Engl.
 Literatur); 309^b 312^a (Epi-
 gramm); 317^a; 319^a 320^a
 (Epos); 335^a; 361^b (Flug-
 schrift); 373^a; 407^b (Gebärde);
 469^a 471^a; 471^a; 486^a; 498^b; 521^b;
 525^a; II 5^b 6^b (Idylle); 25^b
 27^a 27^a (Journalismus); 102^a 102^a
 u. ö. (Klassizismus); 110^a
 (Knittelvers); 112^a 119^a (Ko-
 mik); 120^a; 132^b; 147^{ab} 148^a
 u. ö. (Kritik); 171^b 172^b; 218^b
 219^b (Lied); 232^b 237^a (Lite-
 ratargeschichte); 245^b 246^a 246^a
 247^b 250^b 253^a 254^a (Literar.
 Geschmack); 257^a; 261^a 262^a;
 278^b (Literatursprache); 293^a
 294^a; 298^b (Lustspiel); 402^a
 403^a; 405^a 407^a 408^b 409^a
 410^a (Moralische Wochenschrift)
 439^a; 447^b; 450^a; 464^b 467^b;
 520^a (Ode); 558^a 561^b (Österr.
 Dialektliteratur); 604^a 605^{ab}
 608^{ab} (Österr. Literatur); 638^{ab}
 639^a 641^b (Parodie); 661^b;
 663^a; 684^b 687^b 689^b 694^b 695^a
 696^a 697^a 697^a 698^a 699^a
 (Poetik); 713^a; 718^b 719^a
 (Posse); 752^a; III 34^a; 67^{ab}
 (Roman); 92^b; 97^b (Roman
 Literaturen); 128^b (Rührstück);
 141^a (Satire); 161^a; 164^a;
 220^a; 235^b; 246^a; 273^a; 298^a;
 299^b; 313^b; 330^b; 348^b; 367^a;
 379^b; 383^a 384^a (Trauerspiel);
 389^a; 417^a 418^b; 432^a (Vater-
 land. Dichtung); 484^b (Volks-
 buch); 499^a; 511^a; 520^a; IV 17^a;
 97^b (Tragikomödie)
**Gottsched, Luise Adelgunde Vik-
 toria** (Gottschedin, geb. Kulms)
 I 168^b; 197^a; 245^b; 283^b 284^a;
 373^a (Frauendichtung); II 27^b;
 (102^b); 112^a; 120^b 123^b; 405^b
Gottschling, P. R. III 418^a
Gotzen, J. I 150^a; 413^b; 439^b;
 476^b; II 17^b; 82^b; 232^a; 292^b;
 658^b; 679^a; 741^a
Goué, S. von I 255^a; II 400^a
Gounod, Charles II 537^a
Gowa, F. II 708^a
Gozzi, Carlo conte II 208^b; III
 101^a 102^a; 518^b
Grabbe, Dietrich Christian I 76^b;
 98^b; 139^a; 192^a; 198^a; 212^a
 249^b (Drama); 260^a; 296^b

- (Shakespeare); 305^b 306^a 307^a; 505^a; II 114^{ab}; 172^b; 262^{bf} (Literatursatire); 301^b; 452^a; 669^{bf} (Pessimist. Dichtung); III 9^a; 104^a; 120^a; 143^a 146^a; 437^{ab}; IV 94^b 99^{bf} 101^b (Tragikomödie)
- Graber, G.** II 572^b 573^{af}; III 489^b
- Grabherr, E.** II 572^b
- Grabmann, M.** I 79^b; IV 45^b; 67^a 70^b 81^{ab} 88^{bf} (Mystik)
- Grabow, A.** III 280^a
- Grabowski, Stanislaus Graf** I 587^a 588^a
- Gracian, Balthasar** I 83^a; 520^a; II 253^{bf}; III 94^{af}
- Gräf, Hans Gerh.** II 541^a
- J. II 27^b
- Gräfe, J. Fr.** II 439^{af}
- J. II 22^b
- Gräffer, F.** II 241^a
- Graesse, Th.** II 653^b; 694^b; III 308^{af}; IV 104^b
- Gräter, Fr. D.** III 194^a; 487^{bf} 489^b; IV 58^{ab}
- Graf, A.** I 334^a
- E. II 350^b; III 51^a
- J. I 4^a
- „Graf Friedrich“** I 517^b
- „— Rudolf“** I 21^b; 515^a; II 140^b; 374^a; III 38^b
- Grafenberg, Wirnt von, s. Wirnt von Grafenberg**
- Graff, E. G.** I 135^b; II 201^a; III 26^b
- Jörg II 176^a
- Graffigny, Madame de** III 161^a
- Graffius, Joh.** III 415^b
- Gragger, R.** III 423^{abf}
- Grahl-Schulze, E.** II 703^a
- Gramann, Johann** I 154^a
- Gramsch, A.** I 141^b; 521^b; III 189^b; 503^a
- Grandaur, Franz** II 419^a
- Grandl** II 63^b
- Grantzow, H.** I 462^a; II 109^a; 426^a
- Grasberger, Hans** II 567^{bf}; 622^b 623^a; III 194^a
- Graßmann** II 571^b
- Gratianus, Joh.** I 165^b
- Gratius, Ortwin** I 563^b
- Gratopp, K.** III 491^b
- Grau** I 46^a
- Grauert, H.** II 389^b 390^a
- Graun, Heinrich** III 448^b
- J. G. II 439^b
- K. H. II 439^b; 534^b; 540^b
- Grautoff, Erna** I 377^a
- Gräwer, A.** III 409^b
- Gray** I 261^b 262^a (Elegie); III 221^a
- „Grazer Litanei“** II 665^b
- „— Marienleben“** II 332^{bf}
- Grazie, Maria Eugenie delle** I 326^{bf} (Epos); 376^b; II 623^a; 672^{af}
- Gräzini, F.** III 271^a
- Grebain, Arnoul** II 589^b
- Greber, Julius** II 296^a
- Grebner, J.** I 267^{bf}
- Grécourt** I 71^b; II 106^b; III 471^a
- „Greculus“** IV 43^b
- Gredler, Vinzenz** IV 46^a
- Gredt, N.** II 305^b
- Gredtner, Johann** II 591^a
- Green, John** I 271^{bf} u. ö. (Engl. Komödianten); II 599^a
- Robert I 276^{af}; 280^b; IV 97^a
- Greff, Joachim** III abf
- Grefflinger, Johann Georg** I 69^a; 116^a (Barock); 196^b; 283^a; 308^a; 442^{ab}; 500^b; II 217^b (Lied); III 97^b; IV 58^{af}
- Gregor, Christian** I 494^a
- J. II 133^b; 705^a
- von Tours I 50^b 52^a; 332^a; III 362^{bf}
- I., Papst I 34^a; 332^a; 450^a 454^a; II 205^b; 231^a; 370^a; (434^a); 539^{bf}; 654^{bf} (Passionslied); 676^b; III 55^b 56^b; (376^b); IV 13^b 15^b (Benediktiner); (60^b)
- VII., Papst IV 18^b 24^b; 47^b 48^{bf} 49^{af} (Kluniazenser)
- IX., Papst IV 25^b
- XIII., Papst II 540^a
- Gregori, Ferdinand** I 253^a; 254^a; III 23^b; 63^a; 163^a; 164^b
- Gregorovius, Ferdinand** I 74^a; 304^b 305^b; 431^b
- Leo III 73^a
- Greiderer, Syl.** I 124^b; II 572^a
- Virgil IV 47^{af}
- Greif, Martin, s. Frey, Friedrich Hermann**
- W. I 79^b
- Greifeld, O.** II 181^a
- Greiffenberg, Kath. Regina von** I 196^b; II 600^{bf}
- Greiffenhagen, O.** IV 7^a
- Grein** II 540^a
- Greiner, Friedrich** III 207^b
- H. III 539^{af}
- L. III 359^{bf} 360^b
- Greinz, Hermann** II 568^a
- Hugo II 624^b
- Rudolf I 21^{ab}; 348^a; II 117^a; 430^b; 568^a
- Greissing, V.** III 410^b
- Greistorfer** II 570^b
- Greiter, M.** I 154^a
- Greith** I 262^b
- Grellmann, H.** II 653^a; III 73^a
- Grendon** III 516^a
- Gresemund, Dietrich** I 566^a
- Gressel (Celander)** I 405^{ab}; 442^b
- Gresset, Jean B. Louis** I 41^b; 71^b; II 68^b; 106^b
- Grétry, A. P. M.** III 293^a
- Gretser, Jakob** II 20^b; 21^{bf}; 598^b; III 225^a 229^b
- Greulich, L.** III 33^a
- O. I 80^b; II 629^a
- Greven, J.** I 333^a
- Greyerz, Otto von** I 16^a 18^a; III 218^{bf} 232^{bf} 233^{af} (Schweiz. Dichtung); IV 51^a
- Grienberger, Th.** I 35^b
- Griepenkerl, R.** I 307^a
- Gries, J. D.** III 100^b; 125^b; 297^a
- Grillparzer, Franz** I 44^a; 57^{af} (Antike Lit.) 74^b 76^a; 137^{bf} (Bibl. Drama); 139^b; 179^b; 213^b 249^{bf} (Drama); 264^{af} (Elegie); 296^{af} 298^{af} (Engl. Literatur); 305^{bf} 306^{af} (Epigonen-dichtung); 314^{ab}; 323^a; 329^{af} (Erlebnis); 416^{bf} (Gedanken-lyrik); 499^a; II 93^a; 101^{ab}; 108^b 115^{af} (Komik); 154^b 157^b; 170^{bf}; 174^b; 239^a; 241^b; 263^{af} (Literatursatire); 293^b; 301^b; 310^a; 338^a; 465^{af}; 615^b 616^b 618^{af} 619^b (Österr. Literatur); 631^b; 649^{af} 650^{af} 651^a (Parodie); 668^{bf}; (708^{af}); 710^b; 717^{af} (Polit. Dichtung); 721^a; III 102^{bf} (Roman. Literaturen); 168^b 169^b 175^{af} (Schicksalstragödie); (305^b); 380^{af}; 385^b; 389^{bf} (Trochäus); 419^a; 437^{bf}; 518^a
- Grimm, Baron** III 220^b
- Hermann I 77^a; 330^a (Essay); II 238^b; 287^b 288^a
- Jakob I 5^a 1^{bf} (Akzent); 56^{bf}; 90^b; 103^{ab}; 165^a 166^b; 486^a; II 30^b; 35^{af} (Jugendliteratur); 178^b; 197^a; 224^b; 234^{abf} (Literarhistoriker); 258^a; 268^b; 270^b; 280^{ab}; 287^a 288^a; 327^b; 353^b 358^{bf} (Minnesang); 387^b 388^a 389^{af} 359^b; 402^b; 563^a; 752^{af} (Quantität); III 37^a; (56^a); 118^b; 126^b; 160^a; 168^a; 305^a; 367^{bf} (Tierdichtung); 420^{af}; 435^a; 474^b; 486^{af} (Volksepos); 487^b; 503^b; 514^b; IV 33^{af} 37^b (Epos, Theorie); 58^b; 64^b
- Sam. Hieronimus III 223^b
- Wilhelm I 56^{bf}; 479^a; 486^{ab}; II 35^{af} (Jugendliteratur); 137^a; 197^a; 234^{abf} (Literarhistoriker); 258^a; 280^a; 287^a 288^a; 382^b; 563^a 568^b; 574^b 585^b; III 29^a 30^b 31^{af} 33^a (Reim); 37^a; (56^a); 118^b; 237^b; 262^{af}; 290^a; 305^a; 367^{bf} (Tierdichtung); 420^{af}; 435^a; 474^b; 486^{af} (Volksepos); 487^b
- Grimme, Friedr. Wilhelm** II 507^b
- H. III 208^b
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von** I 1^a 2^{af} 3^{bf}

- (Abenteuerroman) 8^{bf} 9^{af} (Alamode-Literatur); 69^a; 121^{bff} 123^a (Barockliteratur); 142^{abf} (Bildungsroman); 151^{af} (Briefroman); 201^b; 282^{bf} (Engl. Literatur); 349^b; II 101^a; 462^a; 557^a; 666^b; 741^a; III 44^{bf} (Reiseroman); 59^{bf} 61^a (Robinsonade); 95^a; 140^{abf} 148^{af} (Satire); 153^a; 166^a 167^a 167^b (Schelmenroman); 272^b 273^b; 294^{af}
- Grimminger, Adolf** III 204^b 207^a
- Grisebach, Eduard** I 48^{bf} (Anonymität); 78^a; 304^a; 326^{bf} (Epos); II 124^a; 223^b; 641^b 653^a (Parodie); 672^{bf} (Pessimist. Dichtung)
- Gritsch, Joh.** IV 43^b
- Grob, Johannes** I 308^a; III 219^b; 496^a
- „Grobianus fischzucht“** III 373^a; IV 103^{bf} (Trunkenheitsliteratur)
- Groccheo, Jo. de** II 432^b
- Gröber, G.** I 356^b; 380^{ab}; III 75^a
- Gröbl, Konrad** I 155^b
- Gröner, K. A.** II 651^b
- Groethuysen, B.** II 240^a
- Grohmann, W.** I 247^a
- Grollier, B.** II 145^b
- Grolmann, A. von** II 287^a; 515^a
- Grolzhamer** II 108^b
- Groneweg, Albr.** I 386^{af}
- Groos, Karl** II 254^b; 285^{bf} 286^{af} (Literaturwissenschaft); III 505^b
- Groot, Geert** IV 85^{af} (Mystik)
- Groote, Gerhard** II 583^{af}
- Gropp, F.** III 56^{af}
- Gros, Erwin** I 587^a
- Groschvetter, E.** I 75^b
- Groschwald, P.** I 80^a
- Groß, A.** III 299^a
- E. I 249^b; 296^b
- Ferdinand I 586^a
- Hans III 382^b
- J. II 100^b
- K. J. II 700^a
- Grosse, J.** I 221^a
- Julius I 304^a 305^b 306^b; 325^b 326^b 327^b (Epos); II 417^a 16^{bf} u. 8. (Münchener Dichtergruppe) III 475^a
- Karl I 77^a
- Grosser, Samuel** II 533^a; III 179^b; 200^b
- Großmann, Gustav Fr. Wilhelm** I 162^{af} (Bürl. Drama) 353^{bf}; II 300^b 301^a
- Grote, Geert** I 538^a
- Groth, Klaus** I 189^b 190^a; 478^a; 495^{bf}; II 37^b; 507^{af} (Nd. Literatur); 565^b; III 12^{af} (Realismus); 203^b; 505^a
- Grothe, Hugo** IV 4^b 6^a
- Grotius, Hugo** I 67^a 68^a; 183^b; 556^a; II 487^b; 516^b; III 179^b 186^b
- Grotjohann** II 37^b
- „Grotta songr“** I 86^b
- Grotthuß, Jeanott** E. IV 6^b
- Grube, K.** I 251^b; II 338^b
- M. II 338^{bf}
- Gruber, K.** I 269^a; II 296^a
- Karl Anton III 417^b 418^{bf}
- L., s. Anzengruber, Ludwig
- Grudius** I 307^b
- Grudzinsky, H.** I 80^a; II 109^a
- Grübel, Johann Konrad** I 189^a; II 295^a; III 134^a; 474^a
- Sebastian III 229^a
- Grün, Anastasius, s. Auersperg, Anton Alexander Maria Graf von** — Karl II 237^{bf}
- Grünbaum, M.** I 364^a
- Gründler, Christian** II 604^a
- Grüneisen, K.** von II 198^a
- Grünwald, Alfred** II 626^a
- G. I 154^a
- Matthias I 241^b; II 166^a
- Grüniger, Johann** III 448^{bf}
- Grünspeck, Joseph** I 360^a; II 595^b
- Grüwel, J.** II 696^a
- Grun, James** II 209^a
- Grund, A.** II 571^a
- J. G. III 134^{bf}
- Grundmann, Paul** II 38^a
- Grunenberg, Johann** III 452^b
- Gruener, G. S.** III 220^a
- Gruppe, Otto Friedrich** I 59^a; 75^b 79^a; 306^a; 322^b; 416^b; II 430^a; III 401^b; IV 58^b
- Grußendorf, H.** II 403^b; III 335^b
- Gruterus, Janus** I 196^b; III 285^{bf}
- Gruyter, Walter de** II 731^a; III 338^b
- Grynæus, Joh. Jakob** II 90^b
- Gryphius, Andreas** I 51^a; 67^b 69^{af} (Antikisier. Dichtung); 97^b; 99^a 100^a; 112^{bf} 115^{abf} 118^{bf} 120^a 118^{bf} 122^b (Barockliteratur); 160^{af}; 170^{af} (Chor); 213^a 243^{bf} 244^{af} (Drama); 258^{bf}; 281^{bf} 293^{af} (Engl. Literatur); 308^a 16 (Epigramm); 317^{af} (Epilog); 318^{ab}; 335^a; 360^a; 404^a; 416^{af} (Gedankenlyrik); 424^a; 428^a 430^b; 445^a; 473^a; 500^b; II 1^b; 23^b; 85^a; 101^a; 110^{af} (Knittelvers); 111^{bf} (Komik); 148^b; 191^{af} (Legende); 219^{af} (Lied); 261^a; 298^{af} (Lustspiel); 402^b; 462^a; 494^{bf}; 519^{bf} (Ode); 541^a; 559^a; 637^{ab}; 666^{af}; 712^b; 757^a; III 26^a (34^a); 140^b; 175^{bf} (Schimpfspiel); 176^{af}; 178^{ab} 179^{abf} 182^a 183^a 184^a 185^{abf} 186^a 186^{af} (Schles. Schulen); 199^{bf}; 235^a; 246^{af} 247^a (Sonett); 251^a; 298^b; 352^a; 431^a; 507^a; 511^a; IV 97^b (Tragikomödie)
- Gryphius, Christian** I 116^a; II 147^b; III 179^a 182^a 186^b
- Gualtherus, Rudolph, s. Walther, Rudolf**
- Guarini, Giovanni Battista** I 500^{af}; III 92^{bf}; 180^a; 235^a; IV 95^a 16^{af} (Tragikomödie)
- Guarino, Fil.** I 531^b
- Guarioni, Hippolyt** II 557^a; 598^a 599^{af}
- Gubernatis, A. de** II 438^a
- Gubitz, Friedrich Wilhelm** I 345^{af}; II 428^a
- „Gudrun“, s. „Kudrun“**
- Guëinz, Chr.** III 272^a
- Güll, Friedrich** II 35^b
- Günderode, Karoline von** I 374^a
- Günter, Emil** I 14^b
- H. III 151^a
- Günther, A.** III 135^{af}
- Andreas III 413^{ab}
- Anton II 617^a
- F. I 97^a
- H. II 55^b; III 143^a
- J. II 562^b; III 164^b
- Johann Christian I 4^a; 404^b 405^b; 428^a; 443^a; 521^a; II 1^{bf} (Jambus); 102^b; 235^b; 321^b; 439^a; 462^a; 519^{bf} (Ode) 565^b; 600^a; 666^b; III 179^b 182^b 183^a (Schles. Schulen); 320^b; 432^a
- M. I 251^b; II 458^b; III 59^b
- O. I 79^b; III 402^a
- von dem Forste III 338^b; 479^b 480^a
- Gütersloh, Paris von** II 626^{ab}
- Güthel, Kaspar** III 15^b
- Gütschow, K. von** III 335^b
- Guevara** III 234^{bf}
- Guggenbichler, Gaudentius** IV 47^a
- Gugger, Joh.** I 124^b
- Gugitz, G.** II 573^a 613^a; 643^a 650^b
- Guidi, G. G.** II 529^b
- Guillard, J.** 534^a
- Gulden, Joh. Ed.** III 518^a
- Gulielmus, Janus** II 481^{af}
- Gumbel, H.** III 319^b
- Gummere, B.** III 238^b
- Gump, M.** II 708^a
- Gumpert, Thekla von (Schober)** II 36^{bf}
- Gumpenberg, Hanns von** II 109^b; 315^a; 634^a 651^a 652^a 16 (Parodie); 675^a
- Gundaker von Judenburg** II 579^b
- Gundelfinger, Matthias** I 233^b
- Gundling, Julius** I 521^b; III 379^b
- Gundolf, Friedrich (Gundelfinger)** I 80^b; 124^a; 193^a; 244^a; 280^{bf} 292^b 293^b 294^b (Shakespeare); 329^b; 431^b; II 100^b; 150^a 152^b (Kritik); 259^b; 282^a 283^{bf} 284^{af} 287^b 288^{bf} (Literaturwissen-

schaft); 349^a; 414^{af} 415^a (Motiv); 690^a; III 187^a; 305^a; 309^a; 324^b; 441^a
Gunther von Bamberg III 262^{af}
 — von **Pairis** II 381^b 385^{bf}
Gusinde, K. I 210^b; II 592^b
Gust, W. II 145^b
„Gutalagh“ III 136^a
„Gutathingslog“ III 136^a
Gutbier I 494^a
„Gute Frau“ III 467^b
Gutenberg I 256^a; II 226^b; III

III 380^a; 445^{bf} 446^{aff} 448^a (Verlagsbuchhandel)
„Guter Gerhart“, s. Rudolf von Ems
Gutjahr, E. A. II 275^b
Gutmuths II 405^a
Gutzkow, Karl Ferdinand I 76^b; 137^b; 144^{bf} (Bildungsroman); 162^{bf}; 249^{bf} (Drama); (254^b); 305^b 306^b 307^a (Epigonen-dichtung), 345^{aff} 346^a (Familienblatt); 507^{af} (Histor. Roman); 524^b; II 31^b 32^a; 40^{abf}

u. ö. (Junges Deutschland); 115^b; 154^b 155^{bf} (Kritik); 171^b; 241^b; 258^a; 263^a; 456^a; 620^a; 561^a; 716^{af} 717^a (Polit. Dichtung); 749^a; III 47^a; 69^{bf} (Roman); 104^{af} (Roman. Literaturen); 143^b; 150^b; 349^{abf} (Tendenzdichtung)
Gwalther, Rudolf, s. Walther, Rudolf
„Gyrbryggssaga“ III 136^a
Gysi, Arnold I 13^b

H.

Haag, H. II 322^a
Haage, R. I 237^b; II 188^a
Haarhaus, Julius R. III 368^b 369^{af} 370^a
Haas II 463^b
 — R. II 530^a; 604^b 606^b 609^a; III 239^b
Haasbauer, A. II 571^b
Haase, Friedrich I 407^a; III 355^b
Haber, Sigmund I 585^b
Haberer, Hermann III 229^a
Haberlandt, A. II 572^{af}
 — M. II 567^b 570^b; 572^{abf}
Habermann, Joh. (Avenarius) III 412^b
 — Paul I 4^b; 6^b; 7^b; 18^b; 19^b 20^a; 22^a; 43^b; 62^b; 66^b; 89^b; 90^b; 104^b; 106^a; 147^a; 168^b; 176^b; 200^{ab}; 301^{bf}; 318^b; 378^b; 448^{bf}; 467^b; 474^a 475^a; 499^a; II 2^a; 12^b; 64^b; 65^b; 68^b; 110^b; 205^{ab}; 327^b; 328^a; 344^b 350^a; 351^a; 404^b; 412^a; 500^b; 528^b; 629^a; 630^b; 659^b; 663^a; 728^b; 753^b; 754^{bf}; III 25^b; 35^b; 36^b; 37^b; 39^b; 40^{bf}; 41^{ab} 43^b 44^a; 49^b; 57^{af}; 127^{af}; 137^b; 156^b 158^a; 159^a; 237^b; 238^b; 244^a; 247^a; 270^b; 276^a 280^{ab}; 281^b; 298^a; 299^a; 316^b 320^b; 346^b; 351^b; 352^b; 375^b; 379^a; 387^b; 388^b; 389^b; 427^a; 466^b; 476^{ab}; 498^b; 511^{bf}
Haberstich, Sam. (Arthur Bitter) III 224^{af} 227^a 228^a
Habert, F. I 491^a
Habich, H. II 391^a
Habicht, V. C. I 337^b
Habrecht, Isaak I 66^b
Hackert, Georg II 106^b
Hackländer, Friedr. Wilh. I 345^a; 507^a; 587^a; II 117^b
Hadamar von Laber I 65^a; 397^b; 414^b; II 13^{af} (Jagdl. Dichtung); 352^{bf}
Hadewig, J. H. II 691^{bf} 693^b (Poetik)

Hadewych IV 70^{aff} 84^a 86^b (Mystik)
Hadik, Joh. III 413^b
Hadlaub, Johannes I 86^b; 209^{bf}; II 174^b; 201^b; 229^a 230^{abf} (Liederhandschriften); 364^{af} (Minnesang); 579^a; III 232^{af}; 338^a
Hadorn, W. III 218^b
Hadrian, Abt I 25^b; 449^b
 — VI., Papst I 26^a; III 16^b
Haeblerin I 141^b
Häbler, F. I 290^a
 — K. III 446^b
Haecel, Ernst III 7^a
Häftiger, J. Bernh. I 10^{bf} 12^b; III 217^a 225^a
Hägelin, Fr. Karl von II 609^b
Haek, D. I 315^b; II 653^a
Hälsig, Fr. III 516^a
Hämel, Adalbert III 89^b 95^b
Hämmerli-Marti, Sofie I 15^b
Händel, Georg Friedrich I 39^a; 88^b; II 64^a; 207^a; 431^a; 438^{bf}; 531^{ab} 533^{ab} 537^{ab} (Oper); 538^b; 540^{abf}; III 239^b
Hänselmann, L. I 234^b
Häntzschel, C. R. III 134^b
Häring, Franz Anton von II 608^b 609^b; III 244^b
 — Georg Wilh. (Willibald Alexis) I 139^b; 299^{af}; 503^b 504^{bf} 505^{af} (Histor. Roman); II 36^a 38^b; 53^a; 142^b; 241^b; 741^b; 745^b; III 11^b; 435^b 437^a; IV 55^a
Härle, H. III 164^b
Hätzer I 132^b
Hätzerlin, Klara II 226^b; III 209^b; 338^b; 372^{af}
Häußler, G. II 672^a
 — M. I 534^b
Haffner, Karl II 620^b
 — Ph. II 54^a
Hafis I 448^b; II 541^b 542^{abf} u. ö. (Oriental. Dichtung); 615^a
Hafner, Philipp II 293^{af} 294^a 295^b (Lokalstück); 559^{af}; 607^{abf}

(Österr. Literatur); III 516^{bf} 517^b (Zauberstück)
Hagedorn, Christian Ludwig II 105^{af} 106^{af} (Klassizismus)
 — Friedrich von I 42^b; 48^a; 54^a; 70^b 71^b 74^a (Antikisier. Dichtung); 147^b 148^{af} (Bremer Beiträger); 283^b 288^{abf} 289^b (Engl. Literatur); 311^{af} (Epigramm); 387^b; 462^b; 579^b 582^a; 593^a; II 112^{bf} (Komik); 218^b 219^{bf} (Lied); 327^a; 493^{ab}; 520^{bf} (Ode); 640^{af} (Parodie); III 35^{bf} (Reim); 97^a 99^a; 142^a; 220^b; 388^b; 468^a 469^{abf} 470^{aff} 471^{abf} 472^{bf} 473^{abf} 474^a (Verserzählung)
Hagenmann, C. I 90^a; 159^a; 317^b; II 726^b; III 24^a; 357
Hagen, A. I 174^{bf}; 303^a; II 241^a
 — Friedrich Heinrich von der I 87^b 146^a; 224^a; 478^{bf} 479^a 486^{abf} (Heldenepos); II 182^b; 225^b; 234^a; 256^b; 353^b 364^b; 389^b; 448^a; III 209^{bf} 213^a (Schwank); 263^a; 437^a; 485^{af} (Volksbuch)
 — Gottfried II 369^b
 — Gregor II 585^b
 — H. II 277^b
 — Hans (B. Karle) I 135^a
 — Karl I 529^{af}; III 191^a
 — Kaspar I 18^a; II 568^{bf}
 — Matthäus II 585^b
 — Peter II 126^b; III 153^{ab}
Hagenauer, A. II 322^a
Hagenbach, K. I 11^{ab}; III 222^a
Hagenbring, P. III 430^a
Hager, G. I 220^b; II 573^a; IV 63^a 64^a
Hahn (Drucker) III 484^b
 — Ed. I 237^a
 — J. II 295^b
 — Johann Friedrich I 197^a; 262^b; 458^{af} (Hain); II 524^b
 — Karl August I 146^b; 189^a; II 181^a 183^b; 653^{ab}; III 213^a
 — Ludwig Philipp III 249^a

- Hahn-Hahn**, Ida Gräfin I 374^{bf};
II 53^{af}; 241^b; III 349^{abf}
- Haimo** von Hirsau IV 15^a
- „Haimonskinder“** II 88^b; 483^a
- Hain**, Kaspar III 415^a
- Hajek**, E. III 423^{abf}
- Haken** I 579^a
- Halbe**, Max II 455^a
- Halbeisen**, H. II 54^a
- Halbertsma**, J. H. I 384^a 385^a
- Halden**, Elisabeth II 38^a
- Halder**, A. I 13^a 15^b
- Hale**, Adam de la II 592^a; 659^{af}
- Halem**, Gerhard Anton von I 73^a;
302^b; II 107^b
- Halévy**, J. F. II 537^a
- Hallén**, A. II 537^b
- Hallensleben**, F. I 327^a
- Hallenstein**, E. H. A. I 497^b
- Haller**, Albrecht von I 20^{af} (Alpenpoesie); 69^b 70^b; 148^a; 288^b 289^{abf} (Engl. Literatur); 416^a; 431^{af}; 468^a; 589^{ab}; II 7^a; 101^a; 103^b 104^a; 410^a; 506^b; 520^{abf} 521^{af} (Ode); 541^b; 638^b 639^a; 661^b; III 8^b; 142^a; 216^{bf} 217^a 219^b 220^{bf} 222^b 223^{af} 225^a 227^a 230^a 231^{af} 232^{af} (Schweizer Dichtung); 294^{bf} (Staatsroman) 347^a 348^b; (475^b)
— Franz I 12^{ab}
— J. I 364^a
— Johann III 226^a
— Karl L. von II 59^b; 614^a
— O. II 667^b
— Paul I I 15^{bf} 16^b; III 228^{ab}
- „Haller Passionsspiel“** I 232^b; II 591^{af}
- Hallermann**, J. I 200^a; 307^a
- Hallgarten**, R. I 205^a
- Hallmann**, Johann Christian I 120^b 243^b; II 23^b; 191^{af} (Legende); 600^a; III 184^{bf} 185^b (Schles. Schulen)
- Hallström**, J. II 537^a
- Hally**, F. III 440^a
- Halm**, Friedrich, s. Münch-Bellinghausen, Franz Josef Frhr. von.
- Halpersohn**, R. II 687^a
- Haltaus**, Karl II 353^b; III 338^b
- Ham**, Heinrich III 197^a
- Hamadāni** II 328^{af}
- Hamann**, Johann Georg I 63^b; 84^b; 197^b; 247^a; 292^a 294^{af} (Engl. Literatur); 378^a; 457^b; 590^b; II 103^a 104^{ab}; 150^{bf} (Kritik); 235^b; 246^a 248^b 250^b 254^a (Literar. Geschmack); 257^b; 281^a 282^a 285^{ab} (Literaturwissenschaft); 300^a; 410^b; 541^b 542^a; 700^{bf} (Poetik); III 100^b; 113^{ab}; 172^b; 322^a 324^{bf} 325^{af} 327^{af} 328^{af} 329^{af} 330^{af} 331^{bf} 335^{af} (Sturm und Drang); IV 6^b
— R. II 109^a; III 305^b
- Hamburger**, M. I 193^b; 367^a
- „Hamdismal“** I 36^a; 456^b; III 479^a
- Hamel**, R. I 109^b
- Hamerik**, A. II 537^a
- Hamerling**, Robert I 59^a; 77^{af} (Antikisierende Dichtung); 302^a 304^b; 323^{bf} 326^{af} (Epos); 347^a; 417^b; 592^a; II 115^b; 223^a; 241^b; 466^a; 547^b; 619^{bf} (Österr. Literatur); 651^b; 672^{af} (Pessimist. Dichtung); III 144^{abf} 150^{bf} (Satire); 246^b; 475^{af}
- Hamilton**, Lady II 628^a
- Hamle** II 214^a
- Hamm**, Leonhard II 417^a
- Hammacher**, Ph. I 228^b
- Hammer**, Julius II 546^a
- Hammer-Purgstall**, Josef Frhr. von I 303^a; II 195^b; 542^{bf} 543^a 547^a (Oriental. Dichtung); 562^a; 614^b
- Hammerschmidt**, A. I 442^{ab}; II 64^a
- Hammitzsch**, M. III 353^b
- Hampe**, Th. I 242^a; 279^b; IV 64^b
- Hamsun** III 66^b
- Han**, Balth. III 416^b
- Hanappier** I 593^b
- Hanc**, G., s. Cahn, Gg.
- Hancke**, Martin III 179^a 182^b
- Handel-Mazzetti**, Enrica von I 376^{bf}; II 624^b 625^b
— V. von II 576^a
- Hane** der Karmeliter IV 82^{af}
- Haner**, G. Jer. III 417^a
- Hanka**, W. II 581^b; 617^b
- Hankamer**, P. III 175^{bf}
- Hanke**, Gottfried Benjamin I 70^a;
405^b
— Martin I 405^{ab}
- Hannmann**, Enoch I 58^b; II 690^a;
III 153^a; 180^b
- Hannrieder**, N. II 566^{bf}
- „Hans Clauert“** III 483^b
- Hans vom Niederrhein** I 4^a
- Hansen**, Bruder II 334^{bf}
— C. P. I 386^{af}
— Jap. P. I 385^{bf} 386^{ab}
- Hansjakob**, Heinrich I 205^a
- Hanslick**, Eduard II 620^b
- Hanstein**, A. von I 137^b; 251^b;
II 458^a; 709^b
- Happel**, Eberhard Werner I 2^{bf};
8^a; 123^{af} (Barock); 406^a; II 241^a 541^a; III 45^{af} (Reiseroman); 59^{bf} (Robinsonade); 67^b; 148^{bf}; 166^b
— G. H. II 742^b
- Harden**, Maximilian I 377^b; II 741^b
- Hardenberg**, Friedrich von (Novallis) I 56^b; 85^{af}; 144^{af} (Bildungsroman); 197^b; 263^b; 336^b; 591^{af} (Hymne); II 88^{bf} (Kirchenlied); 108^b; 152^{bf} (Kritik); 173^b; 196^{bf} (Legende); 220^a 222^{bf} (Lied); 289^a; 427^b; 704^{bf}; 715^{af} (Polit. Dichtung); 741^b;
- 745^a; III 108^a 109^{af} 117^{bf} 118^{ab} 119^{af} 120^b 122^{af} (Romanistik); 123^{af}; 156^a; 295^{bf} (Staatsroman); (305^a); (325^a)
- Hardenberg**, Karl August Fürst von II 715^a; III 435^b
- Hardt**, Ernst I 138^{af} (Bibl. Drama); 302^b 306^b; 486^b; II 496^b
— M. II 304^b 305^b
- Hardy**, Alexandre IV 97^a
- Haren**, Willem van II 294^{bf}
- Hariri** II 328^a; 543^b 547^a
- Harlan**, A. I 253^a
— W. I 254^a
- Harnack**, Adolf von IV 6^b
— Otto I 97^b; 181^b; 251^b; II 109^b; 311^b 316^{bf} 317^b 319^{af} 322^a (Lyrik); 703^a
- Harpe**, J. de la I 491^b
- Harphius** IV 85^a
- Harrach**, Karl B. Graf II 611^b
- Harries** II 448^{bf}
- Harring**, Harro II 45^{af}; 715^b
— W. I 138^a; 244^b; III 187^b
- Harris** II 254^a; 698^b
- Harsdörffer**, Georg Philipp I 4^b;
8^a; 68^b; 114^b 119^{bf} (Barock); 160^b; 196^{bf}; 499^{bf} 500^a (Hirtendichtung); II 5^b (Idylle); 207^a; 244^b; 346^a; 515^{af} u. ö. (Nürnberg. Dichterschule); 533^b; 690^{abf} 691^b 692^{af} 693^{bf} 694^{af} 695^a (Poetik); III 26^{af}; 95^b; 151^{bf} 153^{af} (Schäferroman); 160^{af}; 180^b; 188^b; 272^a 273^a; 383^{af} (Trauerspiel); 414^a
- Harsing**, E. II 45^b
- Harster**, W. II 385^{af}
- Hart**, Heinrich I 198^b; 326^{bf} (Epos)
II 157^{af} (Kritik); 452^a 457^{bf} (Naturalismus); 211^{af} 72^a (Roman); 105^a; 251^b
— Julius I 157^b; 198^b 217^b; 307^a; 417^a; II 157^{af} (Kritik); 452^a 457^{bf} (Naturalismus); 526^b; 547^a III 105^a; 251^b
— Marie, s. Kurr, Marie
- Hartel**, W. von II 100^b
- Harten**, A. II 38^a
- Hartfelder**, K. I 79^b; 199^b; 543^b 561^{bf} 572^a (Humanismus); III 22^b
- Harti**, R. II 323^a; 710^a
- Hartleben**, Otto Erich I 198^b;
586^{af} 587^a (Humoreske); II 116^b 526^b; 633^{af} 652^{af} (Parodie); III 71^a; 127^a; 145^a; 485^b
- Hartley** I 93^b
- Hartlieb**, Johann I 50^a; (333^a); II 460^a; 595^a; III 56^b; 409^a; 482^{bf} (Volksbuch)
- Hartmann**, A. I 39^a; 221^a 232^a 234^a; 512^a; II 569^a; III 48^a; 494^a
— Alfred III 228^a

- Hartmann, Andreas** III 198^a
 — (Armer) I 145^b; 420^b (Geistl. Dichtung); II 333^a; 372^b 377^b; 665^b; III 347^a
 — (Bruder) II 179^{af} (Legende)
 — C. III 269^a
 — Eduard von II 126^b; 130^b; 131^b; 665^{af} 667^b 673^{af} (Pessimist. Dichtung);
 — Emil II 537^a
 — J. I 14^{abf}; 21^b; III 228^a
 — J. D. III 473^a
 — J. P. E. II 537^a
 — K. A. M. I 222^a
 — K. Fr. I 266^{af}
 — Moritz I 264^{af} (Elegie); 304^a; 324^{bf} 327^{af} (Epos); II 619^a 620^a; III 143^{bf} (Satire)
 — Nic. III 111^{bf} 112^b (Romantik)
 — von **Aue** I 1^a; 22^a; 51^b; 102^{af} (Aventiure); 397^b; 429^b; 512^b 514^{bf} 516^{af} 517^{abf} 518^b 519^{af} (Höf. Epos); II 101^a; 139^{bf} 140^{af} (Kreuzzugsliteratur); 165^a; 180^{bf} 186^a (Legende); 269^{bf} 272^{af} 273^{af} (Literatursprache); 353^a 355^{af} 357^b 362^a 363^b 364^b (Minnesang); 369^b 371^a 372^a 374^{af} 376^b 377^b (379^a) (Mhd. Dichtung); 577^a 588^a; III 27^a 29^a 32^b (Reim); 37^b; 38^b 39^b; 82^{af} 84^a (Roman. Literaturen); (255^a) 258^a (264^a 268^b) (Spielmannsdichtung); 299^a; 467^b; 482^a
 — von **Kronenberg** IV 82^{af}
 — von **Olpe** III 449^a
 — von **St. Gallen** II 231^b; 391^a
Hartmut von Cronberg III 15^b
Hartung, G. I 407^a
 — W. II 411^a; III 142^a
Hartwig, O. III 446^b
 — von **Rute** II 213^a; 362^a
Harvey, G. III 234^b
Haschka, Lorenz Leopold II 426^b; 448^a 449^b; 524^a; 611^{ab} 613^b 614^a
Hase, G. II 203^b 204^{ab}; 344^a
 — O. von III 450^{bf} 453^b
Haselbeck, G. IV 43^a 46^{ab}
Hasenclever, Walter I 57^a; 338^a; II 526^b; 675^{bf} (Pessimist. Dichtung); 718^a; III 145^b 146^{ab}
Hasenhut, A. II 616^b; 719^a
Hasenkamp, G. II 708^a
Hashagen, J. I 539^b
Hasinski, M. II 55^b
Haslau, s. Konrad von Haslau
Hasler, Eugen III 223^b
Haslob, Michael II 478^{af} 479^b 481^b 489^{af} (Neulat. Dichtung)
Hasper, H. III 274^a
Haß, Kunz IV 90^a
Hasse, H. III 305^b
- Hasse, J. A.** II 531^{bf} 532^{af} 533^b 534^b (Oper); 540^a
 — K. P. I 529^a
Hassel, F. II 295^a
 — Samuel Frdr. I 497^{bf} 498^a
Hassenstein, Bohuslav von II 471^a
Hassinger, H. II 571^b
Haßler, Hans Leo I 441^a; II 216^a; 327^a
Hathumoth von Gandersheim II 385^a
Hattermer II 178^b
Hatzfeld, A. von I 338^b; II 224^a; III 129^b
Hatzig, O. III 439^a
Haubold, Fr. II 277^b
Hauck, A. I 300^b; IV 17^a; 49^b
Hauff, G. I 79^a; III 439^b
 — Wilhelm I 299^{af} (Engl. Literatur); 445^{bf} (Gespenstergeschichte); 499^a; 503^b 504^{af} (Histor. Roman); II 35^b 36^a; 241^{af}; 468^a; 511^a 513^{af} (Novelle); 546^b; III 3^{af} (Rahmenerzählung); 150^{af}; 155^b; 244^b
Hauffen, A. I 466^b; II 572^a; 637^a; 683^{bf}; 720^{bf}; III 393^b; IV 104^b
Haug, Friedrich I 311^{bf} 315^b (Epigramm); II 426^{bf} 427^{ab} (Musenalmanach)
Haugwitz, August Adolf von I 261^a 308^a; III 185^{af} (Schles. Schullen)
Haupt, C. II 110^b
 — J. I 129^b; 228^b; II 183^b
 — Moritz I 206^a 210^{bf}; 523^b; II 140^a; 181^{af} (Legende); 236^b 239^a; 258^b; 282^{af} (Literaturwissenschaft); 354^{af} 364^b 365^{af} (Minnesang); 574^b; III 78^b; 440^b
 — O. I 218^a; II 68^a
 — W. I 36^a; 485^b; 490^b 491^a
Hauptmann, Gerhart I 12^a; 21^a; 78^{af} (Antikisier. Dichtung); 99^b; 159^{bf}; 160^{af} (Bühnendichter); 163^a; 167^a; 180^b; 211^b 213^b 214^b 216^b 218^b 251^{bf} (Drama); 302^a; 327^b (Epos); 335^b 336^b 338^{af} 339^{abf} (Expressionismus); 354^a; 360^a; 377^b; 499^a; II 101^a; 116^{bf} 117^{af} (Komik); 172^{af} (Künstlerdrama); 199^b; 295^{ab}; 301^b 302^{af} (Lustspiel); 403^b; 452^a 453^{bf} u. ö. (Naturalismus); 465^a 466^a; 496^b; 652^{af} (Parodie); 670^a 674^{af} (Pessimist. Dichtung); 716^b; 748^{bf}; III 62^a; 105^a; 132^{af} (Russ. Literatur); 145^{af} (Satire); 241^b; 242^{bf} 243^{af}; 296^{af} (Staatsroman); 350^{bf}; 424^{bf} (Uraufführung); 438^b; 485^b; IV 101^{af} (Tragikomödie)
 — Karl III 63^a; 386^a; 438^b
- Hauréau, B.** I 333^{ab}; II 387^b 390^a 398^b
Hauschner, Auguste I 352^b 353^a; 376^a
Hausen, Friedrich von, s. Friedrich von Hausen
 — Wilhelm I 436^b; II 81^a
Hauser, Otto II 547^a
 — **Mülhausen** I 268^a
Haushofer, M. I 199^b; 348^a; II 419^a 423^a
Hausrath, Adolf (G. Taylor) I 304^b; II 742^a
Haußmann, A. II 234^a
 — Val. I 441^a 442^b
Hautkappe I 125^b
Hautmann, II 165^b
Havemann, Hans, s. Mehans, Jan van
Havenstein, E. II 705^a
Hawel, Rudolf III 495^a
Hayden, Georg III 210^b
Haydn, Joseph I 289^b; 314^b; II 440^b 449^{af} (Nationalhymnen); 540^a; 606^a 608^a 612^b 614^{abf} (Österr. Literatur); III 437^a
Haym, Rudolf I 197^{bf} 199^b; 354^a; 381^a; II 67^b; 237^{bf} (Literarhistoriker); 287^a; 668^a; 705^a; III 110^a 115^a; 335^a
 — von **Themar, Joh.** II 78^b
Hayn, H. I 48^b; IV 58^a
Hayneccius, Martin I 53^b; III 197^b
Haynel, W. C. III 501^b
Hazecha von Quedlinburg II 384^b
Hebbel, Christian Friedrich I 57^{af}; 76^{bf} (Antike); 137^{bf} (Bibl. Drama); 163^{af} (Bürgerl. Drama); 175^b 198^b; 204^a; 212^{abf} u. ö. 216^{bf} 247^a 250^{af} (Drama); (254^a); 260^a; 287^{af} 296^{af} (Engl. Literatur); 302^a 307^{af} (Epigonendichtung); 315^{af} (Epigramm); 324^{bf} (Epos); 345^b; 354^b; 416^b; 477^a; 486^b; 499^a; 524^b; II 53^b 55^a; 101^a; 157^{ab} 158^a; 170^b 171^{bf} (Künstlerdrama); 240^b; 287^a; 293^b; 301^b; 311^b 313^a 314^a 320^b (Lyrik); 402^{ab}; 412^{bf} (Motiv); 373^b; 465^{af} 469^{ab} (Mhd. Literatur); 619^b; 632^{af} 650^{af} (Parodie); 672^{af} (Pessimist. Dichtung); 706^a 707^{abf} (Poetik); 710^b; 742^b; III 9^{af} 10^{bf} (Realismus); (164^b); 241^b; 246^b; 300^{af} (Stil); 350^{af} (Tendenzdichtung); 384^a; 385^b; 437^b; 485^b; 504^{bf}; IV 55^{bf} (Kunstballade); 93^a 94^{bf} 99^{bf} (Tragikomödie)
Hebel, Johann Peter I 11^{abf} 16^{bf} 17^b (Aleman. Mda. Literatur); 180^b 190^a; 202^b; 265^b; 495^{ab}; II 9^{bf} (dylle); 35^a; 144^b; 295^b; 341^a; 506^b; 563^b 564^a 565^{bf} 567^b

568^{af} 569^a (Österr. Dialektliteratur); III 56^a; 130^b; 176^b; 206^a; (305^a); 359^b; 367^b

Hebentinger II 612^b

Hebler, C. II 67^b

Hebsacher, E. III 409^a

Hechler I 316^b

Heckel, H. I 149^a; II 175^b; 264^a; 718^b; 746^a; III 440^a

Heckethon, Chr. W. III 448^a

Hecker I 578^b

Hechyrus, s. Schweher, Christoph

Hédelin II 402^b; 727^b

Hedrich, Franz II 241^b; 671^b

Hedrich, Bernhard III 198^b

Hedicke, F. III 335^b

Heemskerck, J. van I 500^a

Heer, Jakob Christoph I 18^a; 21^a; 145^a; 205^a; III 224^{af} 227^a

Heeren, Arnold Herm. Ludw. I 79^b

Heermann, Johann II 85^a; 219^a; 494^b; 657^{af}; 666^a; III 179^a 182^{ab}

Heese, B. I 47^{af}

Hefe, H. I 192^b 193^{ab}; 218^a; 367^a; II (259^b); 285^{af}; 322^b

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

I 75^a 76^b; 92^a; 139^{af}; 216^{af} 217^a (Drama); 301^b 303^{bf} 307^a (Epigonenichtung); 365^a; 416^{bf} 417^a

418^b (Gedankenlyrik); II 55^b 56^b 57^a 59^a 60^b 61^{af} (Junges Deutschland); 105^b; 155^b 156^a;

236^{bf} 237^{af} 238^{af} (Literarhistoriker); 258^{ab}; 263^a; 285^a 287^a 288^{af} (Literaturwissenschaft);

444^a; 672^{af}; 706^a; III 71^b; 100^b; 110^a 119^b; 123^a 126^b; 420^b;

436^{bf} (Vaterland. Dichtung); 440^a 441^b; IV 28^a 29^b 32^b 35^b 37^b 38^{af} 39^a (Epos, Theorie);

51^b 57^a (Kunstballade)

Hegendorff, Christoph III 373^a

Hegenwaldt, E. I 154^a

Hegius, Alexander I 538^{af} 547^{abf} 551^b

Hegner, Ulrich I 503^{bf}; III 217^b 222^b 227^{af}

Hehle I 561^b

Hehn, Viktor II 237^a; 289^b; III 270^a; IV 6^b

Heiberg, Hermann II 256^a

Heide, Gedeon von der, s. Berger, Johann

Heidegger, J. Gotthart I 68^b

Heidelberg, W. I 75^b; 303^a

„Heidelberger Passionspiel“ I 231^{bf}

Heidenheimer, A. III 455^a

Heidrich, R. I 220^b

Heigel, Karl II 417^b 418^b

Heiland, K. S. III 201^a

Heilborn, Ernst I 446^a; II 256^a; III 187^a

„Heilige Elisabeth“ I 515^b

„— Margareta“ II 574^{af}

„Heilgkreuzspiel“ II 592^b

Heilmann, D. F. III 491^b

Heimann, Arnold I 16^a

— H. II 72^b

Heimbucher IV 17^a; 27^b; 46^b

Heimburg, Gregor I 530^b 533^b;

II 595^a

— Wilhelmine, s. Behrens, Berta

Heimesfurt, s. Konrad von Heimesfurt

Heimo von Halberstadt I 37^{bf}; 45^b

Heimreich, A. I 383^{bf}

Heims, W. I 20^a

Hein, Alfred II 652^{af}

— Franz II 39^a

Heine, Carl I 100^a; 199^b; 244^b;

407^b; 473^{af}; III 23^b; 298^{bf}, 499^{af}

— Gerhard III 28^a

— Heinrich I 56^{bf} (Antike); 76^{bf}; 138^b; 179^{abf} (Dekadenzdichtung); 198^a; 264^a; 297^{bf} 298^b

(Engl. Literatur); 302^a 303^{abf} 306^b (Epigonenichtung); 318^a;

345^a; 378^a; 445^b; 499^a; (506^a); 575^a 576^a (Humor); 582^{bf}; 591^b;

II 31^{abf} 33^b (Journalismus); 40^a 44^a 55^b 46^{af} 47^b 53^a 55^b

57^{af} 58^{af} 60^{bf} (Junges Deutschland); 92^{af}; 154^{bf} 155^{af} 156^a

(Kritik); 199^a; 221^{bf} 222^b 223^b (Lied); 262^{bf} 263^{af} (Literatur-

satyre); 295^b; 312^b 321^b (Lyrik); 336^b 337^a; 359^a; 425^a 428^{af}

429^{bf} 430^{af} (Musenalmanach); 457^b 458^a; 544^b 547^b; 648^{bf}

651^{af} (Parodie); 668^{bf} 669^{af} 670^{bf} 675^a (Pessimist. Dichtung);

707^a; 715^{bf} 716^{af} (Polit. Dichtung); 732^b; III 44^{af} 46^{abf} 47^{af}

(Reiseroman); 49^a; 103^{af}; 121^{bf} (Romantik); 123^a 126^{bf} (Romanze); 143^{bf} 144^{af} 150^a (Satire); 246^b; 250^b 251^b; 302^a;

(305^b); (320^a); 350^{af} (Tendenzdichtung); 389^a; 421^a; 437^a;

491^b; 496^{ab}; 507^{bf} (Wortspiel); 524^{af} (Zensur); 524^b; IV

54^{bf} (Kunstballade); 102^{af} (Tragikomödie)

— K. III 72^b

— Selma I 124^a

— Th. Th. III 303^a

Heineccius I 66^a

Heinemann, K. I 79^b; 100^a; III 497^b

Heini I 405^b

Heinitz, W. III 154^b 155^a; 280^{bf}

Heino von Lauban II 278^b

Heinrich, A. III 356^b

— (Elsässischer) III 265^{bf}

— G. II 85^b

— Gustav III 423^{ab}

— **der Glöcherzäre** III 83^b; 266^{af}; 364^b

Heinrich, der Klausner II 579^a

— **der Löwe**, Herzog III 477^{bf}

— **der Poet**, Magister, s. Heinrichus poeta

— **der Teichner** I 397^b; II 370^a 376^a 377^a (Mhd. Dichtung);

446^{bf}; 583^{bf} 586^a (Österr. Literatur); 686^b; III 283^b; 290^{bf} (Spruchdichtung); 407^b

— **der Vogler** I 485^{af}; II 576^b; III 265^a

— **von Augsburg** II 390^b

— **von Egwint** IV 82^{af}

— **von Freiberg** I 515^a 517^b; II 373^a 375^a; 579^a

— **von Hesler** I 185^{bf} u. ö. (Deutschordensdichtung); 397^b;

422^a; II 166^a; 269^a 272^b; 373^b; 752^a

— **von Huntingdon** II 665^b

— **von Langenstein** II 583^{bf} 584^a 594^a

— **von Laufenberg**, s. Laufenberg, Heinrich

— **von Lettland** IV 6^a

— **von Lienz** II 575^b

— **von Löwen** I 81^{bf}

— **von Meißen** (Frauenlob) I 414^{bf}; II 201^b 202^b (Leich);

214^a; 333^b; 364^a; 366^a 373^a 375^b 377^a (Mhd. Dichtung);

579^{af} 528^b; (686^{bf} 687^a) (Poetik); III 292^{bf} (Spruchdichtung); 311^b 312^{ab}; (376^b) 377^a

— **von Melk** I 421^a; II 361^{bf}; 370^a 372^a 377^b (Mhd. Dichtung);

574^{abf}; 665^{bf} (Pessimist. Dichtung); III 40^a; 138^{af} 148^a (Satire); 283^b

— **von Morungen** I 51^a; II 212^{ab} 213^{af} 214^a 215^a (Lied); 269^a;

357^a 362^a 365^a (Minnesang); 373^a 374^b; 502^a; 730^{af}; III

77^b; 317^b; 337^{bf} 338^a (Tagelied); (477^b) 478^{af}

— **von Mügeln** I 129^b; 399^b; 414^b; II 334^a; 376^{af} (Mhd. Dichtung);

582^{af} 583^a 585^a (Österr. Literatur); 686^b; III 311^b; 407^b

— **von Neustadt** I 38^{ab}; 51^{bf} (Antike Literatur); 422^a; 518^b; II

375^b; 581^{af} 582^a (Österr. Literatur); III 175^b

— **von Nördlingen** IV 69^b 84^b (Mystik)

— **von Offdingen** II (172^a); (173^b)

— **von Ruge** II 138^a 139^b 140^a (Kreuzzugsliteratur); 201^b; 272^b;

362^a; 372^a 377^a; III 291^a; 505^b

— **von Schapfenberg** II 575^b

— **von dem Türlin** I 478^b; 514^b 515^a 517^{af} (Höf. Epos); II

(371^b); 577^a; III 29^a; (264^a)

— **von Veldeke** I 21^b; 50^b; 64^{bf}

- (Antikisier. Dichtung; 205^b; 492^b; 514^b 515^bf (Höf. Epos); II 101^a; 180^af (Legende); 211^b; 268^af^b 269^af^f 271^a 272^a (Literatursprache); 339^b; 355^a 362^af^b 364^bf (Minnesang); 366^af 368^b 372^b 373^af 374^af^b 376^b (Mhd. Dichtung); 729^bf; III 25^bf 32^b (Reim); 38^b; 77^b 79^bf^f 82^a (Roman. Litteraturen); (255^a); 291^a; 299; 505^b
- Heinrich I.**, Kaiser III 262^a
 — II., Herzog II 574^b
 — II., Kaiser II 383^b
 — IV., Kaiser II 383^b; IV 49^a
 — VI., Kaiser II 211^b; 268^b
 — VII., Kaiser I 517^b; II 378^a; III 429^b
 — VII., König von England III 17^b
 — Herzog von Bayern III 76^a
 — Herzog von Braunschweig III 20^bf 21^b
- Heinrich Frauenlob**, s. Heinrich von Meissen
- Heinrich Julius**, Herzog von Braunschweig I 118^bf (Barock); 136^af; 242^bf (Drama); 275^a 276^b 277^bf (Engl. Komödianten) 281^af (Engl. Literatur); 316^b; II 112^a; 119^b; 297^b (Lustspiel); 506^b; 727^a; 741^b; III 204^bf; IV 97^bf (Tragikomödie)
- Heinrichmann**, Jakob I 544^b 545^a
- „Heinrichslitaneï“** II 292^a
- Heinricus poeta** II 389^b
- Heinse**, Johann Jakob Wilhelm I 3^b; 48^a; 49^a; 71^bf 72^a 73^b 74^b (Antikisierende Dichtung); 304^a; 311^bf (Epigramm); 447^b; II 48^af (Junges Deutschland); 106^b 107^a; 168^bf 172^bf 173^bf (Kunst); 328^af (330^a) (Malerroman); (701^af); III 99^b; 155^b; 295^af (Staatsroman); 297^af (Stanze); 326^af 329^af^b 330^a 333^a 334^af (Sturm und Drang); 348^b; 472^bf
- Heinsius**, Daniel I 7^b; 67^a 68^a; 589^a; II 516^b; 689^b; III 179^bf 180^af 181^a 183^ab 186^b (Schles. Schulen)
 — Nicolas I 101^af 102^a
 — W. II 709^b
- Heinze**, R. IV 33^ab 34^b 37^b (Epos, Theorie)
- Heinzel**, M. III 176^bf
 — Richard I 35^a; 159^b; 169^b; 456^b; II 179^b; 239^bf 240^b (Literarhistoriker); 265^a; 283^b 284^bf 286^b 288^a (Literaturwissenschaft); 360^a 361^a; 630^a; 665^b; 726^b; III 266^af^b 269^a (Spielmannsdichtung); 425^af 427^a (Variation)
- Heinzeln** von Konstanz II 352^a
- Heinzelmann**, J. B. I 288^ab
- Heinzmann**, K. I 90^a
- Heisenberg**, A. II 680^a
- Heiß**, H. II 2^a; 121^a
- Heiter**, Amalie, s. Amalia, Herzogin von Sachsen
- Heitmüller**, F. II 294^b
- Heitz**, P. I 256^a; III 446^b 448^a 446^a
- Helbig**, A. I 80^b; 200^a; 307^a
- Helbing**, K. II 175^b
- Helbling**, Seifried II 370^a 372^a 375^b 580^af (Österr. Literatur)
- Helbok**, Adolf II 572^ab
- Held**, Heinrich II 678^a; III 179^a 181^b
- „Heldenbuch an der Etsch“** II 576^b
- Heldmann**, A. III 415^b
- Heldt**, Siegmund II 132^a
- Helfert**, W. II 607^b
- „Heliand“** I 10^ab; 22^b 30^b 31^b (Ahd. Lit.); 36^bf^f (As. Lit.); 45^bf 46^a (Ags. Lit.); 49^b; 129^a; 301^a; 330^ab 331^b; 420^af (Geistl. Dichtung); 467^a; II 244^a; 256^b; 332^b; 336^bf; 501^bf 502^a (Nd. Literatur); III 228^a; 315^b 316^a; 425^ab 426^bf (Variation); 467^a
- Heliodor** I 64^b; III 152^a
- Hell**, Maximilian II 610^a; III 416^a
 — Theodor, s. Winkler, K. G. Th.
- Hellbach**, Wendelin I 466^af^b
- Helle**, F. W. I 327^af
- Heller**, Johann IV 44^a
 — N. IV 88^a
 — W. R. II 53^b
- Hellingrath**, N. v. II 288^bf
- Hellmann**, G. II 720^bf
- Hellmann**, H. II 414^b
- Hellrigl**, W. II 611^b
- Hellwig** III 153^a
- Helm**, K. I 188^b 189^af; II 185^a; 663^a; III 137^b
 — Klementine (Cl. Beyrich) II 37^a
- Helmbold**, Ludwig II 474^af
- „Helmbrecht“** s. Wernher der Gärtner
- Helmer**, Ed., s. Koch, Ernst
- Helmrich**, E. W. I 171^a
- Helmstaedt**, P. I 454^b
- Helth**, Caspar III 409^af; IV 5^b
- Helwig von Germar** IV 82^af
- Helwig**, Amalie von, s. Imhof, Amalie von
- Hemmerlin** I 266^b
- Hempel**, F. F. (P. Syntax) III 37^af^b
 — P. I 309^b; II 543^a; III 187^b; 305^a
- Hemsen**, Wilhelm II 417^a
- Hemsterhuis** I 74^a; II 106^a; 444^a
- Hench**, G. I 129^a
- Henckel**, Johann III 408^b
- Henckell**, Karl I 198^b; 315^b; II 322^b; 452^a 457^bf (Naturalismus); 674^b; III 145^a; 251^b; 350^b
- Henckl**, Georg III 407^a
- Hendel-Schütz**, Henriette II 628^a
- Hendschuschheim**, Dietrich von III 15^b
- Hengeler**, Paul I 12^bf
- Henrich**, Georg III 285^bf; 410^b 416^a
- Henkl**, Rolf (A. Eigner) II 626^b
- Henne**, J. Anton I 11^a; III 231^b
- Hennerberg**, R. II 537^a
- Hennig** II 660^a 662^a
- Henniges**, Diod. IV 46^a
- Henning**, K. I 35^b; II 76^b; 130^b
- Henninges**, Georg II 739^a
- Hennings**, Richard II 39^b
- Henober**, A. II 728^b
- Henrich**, A. I 103^b; II 17^b
- Henrichmann**, Jakob II 636^b
- Henrici**, Christian Friedr. (Picander) I 70^ab; 416^a; 442^b; II 103^b; 406^a
 — E. II 477^b
- Henriette Christiane Karoline**, Landgräfin I 176^bf
- Hensch**, I 35^a
- Henschel**, G. A. L. II 380^a
- Henschke**, Alfred (Klabund) I 587^b; II 224^a; 264^a; III 245^a; 249^a
- Hense**, C. C. I 296^b
 — O. I 169^a; IV 57^b
- Hensel**, Luise I 376^b; II 82^a
 — Sophie Friederike II 400^b 401^a; 607^a
- Hensler**, Karl Friedrich II 295^a; 616^b; III 517^af^b (Zauberstück)
- Hensold**, K. II 55^a
- Henze**, A. II 382^b
 — Helene I 80^a
- Henzel**, N. I 90^a
- Henzi**, Samuel III 217^a
- Hepperger**, Hans von (Hoffenthal) I 21^a
- Heppner**, A. III 423^a
- Heraeus**, Karl Gustav I 61^b 69^b; 261^b; 521^bf (Ode); II 603^b 604^af
- Herbart**, Johann Friedrich I 365^af (Form); II 38^b; 281^a; 619^b; (708^a)
- Herberay des Essarts**, Nicolas d' III 89^a
- Herbert**, August III 359^a 360^b
 — Freih. von II 611^b
 — J. A. I 334^a
- Herbertus**, Petrus I 154^a
- Herbing**, Val. II 439^af
- Herbort von Fritzlar** I 50^a 54^a; 64^a; 514^b 517^a; III 80^af

- Herbst**, W. I 79^a; II 10^a; 109^a
Herchenbach, Wilhelm II 37^a
Herdegen, J. II 516^a 517^b
Herder, Johann Gottfried I 28^a; 48^a; 49^a 55^aff 56^a (Antike Literatur); 63^a 69^a 71^a 72^bff 74^b (Antikisierende Dichtung); 108^b 109^b; 134^b; 170^bff (Chor); 177^{ab} 178^aff (Darmstädter Kreis); 184^a; 190^b; 197^b; 215^aff 247^{ab} (Drama); 259^aff (Einheiten); 265^a; 285^b 290^b 291^aff 292^a 294^aff (Shakespeare) (Engl. Literatur); 312^aff 313^a 315^{ab} (Epigramm); 322^aff (Epos); 333^a; 336^b; 364^aff (Form); 378^a; 379^aff 380^{ab} (Freimaurer); 399^a; 416^b; 445^b; 447^b (Gespräch); 458^a 460^b 461^b; 463^a; 503^a; 512^a; 590^aff 593^aff (Hymne); II 1^b; 6^b; 8^aff (Idylle); (17^b); 28^bff 30^a (Journalismus); 47^a 61^b; 67^aff (Katharsis); 88^a; 93^a 95^a (Klassik); 101^a; 103^a 105^b; 109^b; 141^b; 147^b 150^bff u. ö. (Kritik); 193^bff 195^a 196^a (Legende); 233^aff 238^a (Literaturgeschichte); 243^b 245^b 246^a 248^bff u. ö. (Literar. Geschmack); 257^b; 279^a; 280^b 281^aff 289^a (Literaturwissenschaft); 317^b 318^aff (Lyrik); 323^{ab}; 401^{ab}ff (Monodrama); 406^a; 427^a; 439^a; 444^a; 519^a 523^bff 524^a (Ode); 541^bff 542^aff (Oriental. Dichtung); 558^a; 610^b 617^{ab}; 642^b 647^a; 682^a; 684^b 699^a 700^bff 701^a 703^b 705^b 706^a 707^a (Poetik); III 57^a; 68^b; 99^a 100^aff (Roman. Literaturen); 108^bff 109^a 111^a 113^{ab}ff 118^b (Romantik); 124^bff 126^{ab} (Romanze); 130^a; 130^b; 161^a; 169^b; 253^b; 282^b 285^bff (Sprichwort); 320^a; 324^b 325^bff 326^{ab}ff 327^aff 328^{ab}ff 329^bff 330^aff (Lyrik) 331^bff 332^aff (Sprache, Dichtung) 334^aff 335^aff (Sturm und Drang); 389^aff (Trochäus); 418^a; 431^b 433^bff 434^a 435^a (Vaterland. Dichtung); 463^b; 474^a; 485^a; 487^aff 492^aff (Volkslied); 507^a; IV 6^b; 28^a 37^b (Epos, Theorie); 52^aff 53^aff (Kunstballade)
Herd, A. I 80^a
 — Karl III 418^b
Herford, C. H. I 280^a
Herger I 146^aff; II 499^a; III 258^a 259^b (Spielmannsdichtung); 291^a 292^a (Spruchdichtung); 364^a
Herholtz, Fr. III 28^a
Heribert, P., s. Mayer, A.
 — von Eichstätt II 391^a
 — von Salurn II 601^a
„Heriger“ II 110^b; III 467^b
Hering, M. I 189^a
Herloßsohn, Karl II 241^a; III 354^{ab}
Herman, Nikolaus II 84^aff; 597^aff; 654^b
Hermann, A. II 570^a
 — Anton (H. Albrecht) I 17^aff
 — B. II 558^b
 — (Bruder) I 515^b
 — Ephraim III 185^a
 — F. J. III 225^b
 — G. I 140^b; 588^b; II 255^a
 — Georg, s. Borchardt., G. H.
 — Georg M. Gottl. III 417^a
 — Gottfried III 385^{ab}ff
 — H. I 279^b
 — Louis II 295^b
 — (Mönch), s. Hermann von Salzburg
 — Zacharias III 179^a
 — der Damen II 201^b; 269^a; 373^b; III 33^a
 — der Lahme (Contractus) II 381^b 389^a 392^a 398^b
 — von Altaich IV 15^bff
 — von Corvey IV 15^b
 — von Fritzlar II 186^bff 191^b
 — von Hermannsthal, F. II 546^aff
 — von Limburg IV 44^b
 — von Loveia IV 81^bff
 — von Minden IV 66^b
 — von Reichenau IV 15^aff
 — von Sachsenheim I 209^b; 414^b; II 353^aff; 460^a; 595^a; III 209^b
 — von Salzburg (Mönch) I 422^bff; II 76^a; 182^b; 214^b; 231^b; 334^a; 432^a; 584^aff; 655^a; III (319^a); (378^a)
 — von Thüringen, Landgraf I 517^a; 519^b; II 362^a; 373^a
Hermannus Contractus, s. Hermann der Lahme
Hermelink, H. I 533^b 534^b 561^b
Hermes, Johann August II 657^b
 — Johann Timotheus I 141^b 142^b (Bildungsroman); 151^bff; 270^aff (Empfindsame Dichtung); 350^aff; III 46^aff (Reiseroman)
Herold, Wolfgang IV 63^a
Herolt, Johannes I (334^aff)
Herpel, O. II 143^b; III 440^a
„Herpin“ III 483^a
Herrad von Landsberg II 382^a; 749^b
Herrand von Wildonie I 64^b; II 111^a; 575^b 577^a; III 467^b
Herri, Joh. Joseph von II 608^a
Herrmann, Helene III 315^a
 — J. Chn. III 401^a
 — Max I 79^b; 159^{ab}; 183^a; 242^a; 407^b; 470^a; 534^bff 561^b; II 110^b; 119^b; 133^b; 276^b; 750^b; III 36^b; 159^b; 163^bff 164^b (Schauspielkunst); 198^b; 354^aff (Theatergeschichte); 402^a
Herodian I 52^a
Herodot I 52^a
Herold, E. I 100^a
 — J. II 199^a
 — Melchior L. I 437^bff
Herold, L. J. T. II 537^a; 650^a
Hersch, H. II 546^a
Hertel, E. II 346^a; III 43^b; 360^a
 — J. II 548^a
Hertnit von Pettau II 582^a
Hertz, Henriette I 374^b
 — Wilhelm I 198^b; 322^aff (Epos); 431^{ab}; 519^a; II 417^{ab} 419^{ab} u. ö. (Münchener Dichtergruppe); III 82^b; 100^b; 254^{ab}
Hertzberg, G. F. I 470^a
 — W. III 401^b
Hertzka III 295^b
Hertzog, Bernhard I 344^a; III 212^a
Hervé, F. R. II 538^b
Hervieux I 333^a
Herwegh, Georg I 48^b; 139^a; 314^b; 417^a; II 337^a; 651^a; 669^a; 716^b; 717^b; 742^a; III 48^a; 49^a; 103^b; 143^b 144^a; 246^b 247^a; 251^b; 347^a 350^b; 351^b; 437^a
Herz, E. I 244^a; 279^b; 281^a
Herzfeld, Adolf II 616^a
Herzl, Theodor II 624^aff
Herzog, Plac. IV 47^a
 — R. II 232^a; 431^a
 — Rudolf I 325^b; III 49^b
„Herzog Ernst“ I 1^b; 29^a; 64^aff; 478^b; 515^b; II 135^bff 137^b 141^b (Kreuzzugsliteratur); 369^b 371^a; 412^a; 541^a; III 44^a; (262^a 263^b 265^bff 266^a 268^b (Spielmannsdichtung); 482^bff
Herzstein, S. I 336^b
Hesekiel, Georg I 506^b
Hesler, Heinrich von., s. Heinrich von Hesler
Heß, David III 217^b 224^aff
 — J. H. III 233^a
 — Joh. Dominicus II 491^aff
 — Johann Jakob II 660^a 661^a 662^a (Patriarchade); III 220^a
 — Nikolaus II 739^b
 — S. I 562^a
Hesse, Hermann I 21^a; 145^aff (Bildungsroman); 336^b 339^a; II 3^bff (Ich-Roman); 510^bff (Novelle); III 133^a
 — (Meister) II 272^bff 273^a 279^a (Literatursprache)
Hessel, H. III 320^a
Hesseloher, Hans I 209^b; II 214^b
Hessen, R. (Avonianus) I 253^a; 254^a; II 663^b
„Hessisches Weihnachtspiel“ I 220^bff; II 592^a
Hessler, K. I 498^a
Hessus, Helius Eobanus (Koch) I 67^a; 430^a; 552^b; 589^a; II 56^b; 470^bff 471^aff 472^aff 477^b 485^b

- 488^a 492^{bf} 494^b (Neulat. Dichtung); 518^a; 734^b; IV 89^{bf} 90^{ab} (Städtegedichte)
- Hessus**, Robert II 682^b
- Hettich**, L. I 147^a; 301^b; 499^a; II 349^a; 350^b; III 511^b
- Hettner**, Hermann Theodor I 91^{bf} (Aufklärung); 163^a; 218^a; 251^b; 462^a; II 6^b; 156^{bf} (Kritik); 237^{bf} (Literarhistoriker); 258^{bf}; 288^a; 295^b; 411^a; 469^a; 708^a; III 72^b
- Hetzbold von Weißensee** II 364^a
- Hetzl**, E. I 14^a
- Heubel**, Joh. Georg II 607^{ab}
- Heuberger**, Richard II 539^a
- Heuchlin**, Ph. III 414^b
- Heufeld**, Franz II 293^{af}; 608^{bf}. 609^{af} 610^a
- Heumann**, Chr. A. II 232^b; 256^b — Joh. II 558^a
- Heun**, Karl Gottlob Samuel (Clauren) I 139^b; 351^a; 574^a; 582^a; II 428^a; 741^b; 745^b; III 150^a
- Heurteur**, Nik. II 616^a
- Heusler**, Andreas I 10^a 1^{bf} 20^a (Alliteration); 29^{ab} 30^a; 35^b; 58^{af} 60^a 62^a (Antike Versmaße); 86^b 87^a; 90^b; 176^b; 370^b; 467^{ab}; 479^{bf} 482^{af} 485^b 490^{af} 491^a (Heldenepos, Heldenlied); II 65^{bf}; 167^b; 270^b 271^b 273^b 275^b (Literatursprache); 283^a; 342^{af} 344^{bf} u. ö. (Metrik); 403^{bf} (Monopod. Verse); 499^b 500^{bf} (Nibelungenstrophe); 540^{af}; 574^b; 722^{bf}; 728^{bf} (Prosodie); 733^a; 754^{bf}; III 31^{bf} 32^{ab} 33^b (Reim); 39^b; 40^{af}; 43^b; 49^{bf}; 51^{ab} 55^a (Rhythmus); 84^{af}; 137^a; 155^{bf} (Schallanalyse); 192^b; 238^b; 253^{af} (spel); 261^a; 270^a; 276^{af} 280^a (Sprechmelodie); 281^a; 316^{af} 317^{af} 318^{ab} 319^{ab} (Strophe); 339^b 342^{bf} 344^{bf} (Takt); 375^{af} (Titelstrophe); 380^b 381^{af}; 426^b; 464^{af} 466^{bf} (Vers); 486^b; 498^a; 503^{bf} 504^a; 510^b (Zäsur); 511^b; 514^b 516^{af}; IV 34^b 37^b (Epos, Theorie) — J. I 311^b
- Heuß**, A. II 530^a
- Hevesi**, Ludwig I 586^a
- Hey**, Wilhelm II 35^a; III 366^b
- Heyden**, Fabian II 608^a
- Friedrich August von I 321^b 322^b
- Sebaldus I 154^a; II 655^b; III 373^a
- Heydenreich**, K. H. II 108^a
- Heyderich**, M. II 707^b
- Heydner**, Georg II 38^b
- Heydrich**, Georg III 233^b
- Karl Gottlob II 605^{bf}
- Heyer**, Franz II 38^a
- Heyfelder**, E. II 67^b
- Heyking**, Elisabeth von I 48^b; 152^{bf}
- Heym**, G. II 675^a; III 246^b
- Heymair**, Magdalena III 409^a
- Heymel** II 263^b
- Heyne**, Moritz I 38^a; 79^b; 455^b; III 254^{ab}; IV 58^b
- Heynicke** II 224^a
- Heynlin vom Stein**, Johannes I 534^{bf}; III 447^a
- Heyse**, Paul I 21^{af}; 74^a 76^a 77^a (Antikisier. Dichtung); 163^{bf}; 198^b; 210^a; 304^a 305^b 306^a (Epigonen dichtung); 315^a; 323^b 325^{bf} (Epos); 348^a; 431^{ab}; 506^b; II 107^a 108^b; 168^a; 220^b; 416^{af} u. ö. (Münchener Dichtergesellschaft); 430^a; 469^b; 513^{af} 51^{bf} (Novelle); 622^a; 651^b; 708^a; 732^{bf}; III 4^a; 11^{af} (Realismus); 57^a; 100^b 105^{bf} (Roms. Lit. Literaturen); 131^{bf}; 144^{bf} (Satire); 247^a; 349^a; 391^{af} 392^a; 475^{af} (Verserzählung)
- Heyser**, Chr. III 421^a 422^a
- Heywood**, Th. I 276^a; 280^b; IV 97^a
- Hibeau**, L. II 36^a
- Hidler**, B. I 234^a
- Hieronimus** I 453^{ab} 454^a; 544^b 554^b; II 146^{bf} (Kritik); 183^a; 256^a; 582^a; III 447^b
- Hift**, J. III 393^b
- Hilarius**, I 554^b 557^b
- „Hilde“** I 483^{af} 488^a 489^{bf} (Heldenepos, Heldenlied); II 501^{af}
- Hildebert von Lavardin** II 386^a
- von Tours I 64^a
- Hildebold**, Abt. I 26^b
- Hildebrand**, A. II 286^{af}
- J. II 280^a
- Karl I 19^b
- Rudolf I 406^a; II 134^a; III 28^a
- „Hildebrandslied“** I 19^{ab} (Alliteration); 22^b 24^a 28^{af} 29^b 31^a (Ahd. Lit.); 45^{bf} (Ags. Lit.); 369^{bf} (Formel); 467^a; 487^{bf} 489^{af} 490^b (Heldenlied); II 378^b; (490^b) 499^{af}; 501^a; III 136^a; 259^a 262^a; 311^a; 315^b 316^a; 425^a; 479^a;
- Hildebrandt**, K. I 181^b
- Hildegard von Bingen** II 392^{af}; IV 67^{bf} 86^b (Mystik)
- Hildesheim**, Joh. Franc. II 481^b
- Hilka**, A. I 167^a; 333^{ab} 334^a; II 389^{af} 395^b
- Hill**, W. III 356^b
- Hille**, H. A. II 640^a
- K. I 72^b; II 115^b; III 143^a 144^a
- K. G. von III 272^{af} (Sprachgesellschaften)
- Peter I 592^a; II 320^b; 674^b
- Hillebrand**, Joseph II 236^{bf}
- Hillebrant**, Michael IV 44^a
- Hiller**, Eduard III 207^a
- Johann Adam I 443^{af}; II 439^b; 531^a; 631^b; III 239^{bf} (Singspiel)
- Kurt II 626^b; 709^a; III 351^a
- Philipp Friedrich I 72^a; II 87^{bf}; 678^b
- Hillern**, Wilhelmine von I 21^a
- Hillmer** II 736^a
- Hilpisch**, St. IV 17^a (Benediktiner); 49^b
- Hilsenbeck**, F. I 79^b
- Hiltbold von Schwangau** II 139^a; 213^b; 360^a; 730^a
- Hiltl**, G. II 37^a
- Hilverding**, Franz II 608^{bf}
- Joh. Bapt. II 602^b
- „Himmel und Hölle“** I 127^a; II 368^a 372^a; III 136^a
- „Himmelgartner Spiel“** I 228^{af}
- „Himmelreich“** II 369^a; III (375^{af})
- Himmelstein**, F. H. II 199^a
- „Himmels Jerusalem“** II 371^b; 573^b 574^a
- Hindenberg**, F. I 17^b
- Hinderbach**, Johann II 594^{bf}
- Hinderhann**, Ph. I 13^a
- Hinnah**, F. II 54^a
- Hinneberg**, von II 547^b
- Hinrichs**, H. F. W. II 236^b
- Jürgen R. I 386^{bf}
- Hinrik von Alkmar** III 365^{af}
- Hinton**, A. II 537^b
- Hintz** II 723^b
- Hintze**, E. II 166^a
- Hinze**, W. III 151^a
- Hippe**, M. III 60^b
- Hippel**, Theodor Gottlieb I 144^{af} (Bildungsroman); 197^b; 380^a; 431^a; 572^{bf} (Humor); II 633^b 644^{af} (Parodie); III (47^b); (72^b); 141^{af} (Satire); 149^{bf}
- Hippler**, F. II 17^b
- Hipponax** III^b
- Hirsch**, Marie (A. Meinhardt) II 742^a
- S. II 383^b
- Siegmund II 649^b
- Th. I 189^a
- Hirschberg**, L. III 336^a
- Val. Theocritus von I 500^b
- Hirschfeld**, Christian II 103^b
- Georg II 455^a
- Leo, s. Feld, Leo
- Robert II 622^b
- Hirschstein**, H. II 718^a
- Hirt**, Alois II 106^b
- E. I 193^b; 218^a; 253^a; 256^b; 365^{af} 366^b 367^a (Form); II 310^b 311^{af} 313^a u. ö. (Lyrik); 403^b; 709^a; IV 34^b 39^a (Epos, Theorie)
- H. II 266^b 270^b 276^a; III 43^a

Hirth, F. II 241^b; 667^a 670^b

Hirtz, D. I 266^a

Hirzel, Hans Kaspar 202^{af}

— Ludwig II 100^b

— Rudolf I 448^a; III 73^a

— Samuel III 227^{bf}

— (Verleger) II 429^b

Hilbmann, Mich. III 417^b

„**Historia de proeliis**“ II 580^b

„**scholastica**“ I 186^{bf}

„**Historien der alden e**“ I 187^{af}

„**Hitopadesa**“ II 541^b 544^a; III 2^a

Hitschmann, E. II 415^a

Hitzeroth, C. III 187^b

Hitzig, Eduard I 198^a; II 428^a

Hladny, E. I 80^b

Hlatky, Eduard II 623^a

Hobbes, Thomas I 93^b; 362^b

Hochdorf, M. II 53^b

Hoche, J. G. I 383^{af}

Hochfeld, S. III 305^b

Hochgesang, Michael III 305^{af}

Hochgreve, Wilhelm I 100^a; III 369^b

Hochmann von Hohenau II 681^b

Hochstraten, Jak. von I 554^a 564^a

„**Hochzeit**“ II 573^b

Hock, H. L. I 296^b

— St. II 621^{af}; III 393^b; 495^a; 518^b; IV 32^a

Hoechstetter, Sophie I 145^a; 376^a

Höck, Theobald I 67^a 112^{bf} (Barock); 416^a; II 216^a; 598^b; III 431^a

Höcker, Oskar II 37^a

Hoede, K. I 47^{ab}

Höfer, A. II 576^a

— C. II 694^b

— P. II 562^a

Höfler, O. III 35^a

Hoegel II 72^b

Höhne II 353^a

Hölderlin, Johann Christian Friedrich I 56^a; 60^a 62^{af} (Antike Versmaße); 69^b 74^b 78^a (Antikisierende Dichtung); 152^{bf} (Briefroman); 263^{bf} 264^b (Elegie); 302^b 303^a 304^b (Epigonenendichtung); 336^b 338^b; 378^a; 415^a; 591^{afbf} (Hymne); II 9^b 10^a; 97^a (Klassik); 101^a; 153^b; 172^b; 287^a 288^b; 310^a 315^{bf} 319^{bf} 322^a (Lyrik); 426^b 427^a; 444^a; 525^{abff} 526^{bf} (Ode); 667^{bf} (Pessimist. Dichtung); 679^b; 705^a; III 48^{bf}; 302^a; (320^b); 474^{bf} (Verserzählung)

Höllenerfeuer II 377^a

Hölscher, B. I 438^b

— O. II 17^b

Hölty, Ludwig Heinrich Christoph I 74^b; 183^b; 197^a; 262^{afbf} 263^b (Elegie); 270^b; 302^b; 443^b; 458^{af} 459^b 460^{abf} (Göttinger Hain); 591^a (Hymne); II 193^a; 220^{af}

(Lied); 321^a; 353^b; 408^b 410^b; 524^{bf} 525^{afbf} 526^a (Ode); 640^{af} 641^a (Parodie); 667^a; III 48^b; 320^b; 434^{af} (Vaterländ. Dichtung); 504^b; IV 52^b

Höltzel, Hieronymus III (453^b)

Hönig, J. I 80^b

Hoegner, R. IV 3^a

Hönigswald, R. II 344^b; III 50^a

53^a

Hönncher, P. II 424^b; III 47^b

Höpfner, Ernst I 80^a; 124^a; 428^b; III 180^b

— R. I 228^b; II 589^b

Hörler, R. III 423^a

Hörmann, Angelika von II 547^b

— Ludwig von II 570^b; 572^b

Hörnigk II 599^b

Hoesslin, J. K. von II 322^a

Hötzl, Pet. von IV 46^a

Höveln, K. von III 273^{af}

Höxter, Heinrich von IV 45^b

Hofbauer, Clemens Maria II 614^b 617^a

Hofer, A. I 221^a

— Karl II 39^a

Hoffensthal, Hans von, s. Heppenger, Hans von

Hofmann, A. II 241^b; 742^b; III 495^b

— Balthasar III 234^{af}

— E. II 572^a; 753^b

— Ernst II 602^{af}

— Ernst Theodor Amadeus I 48^a; 139^b; 445^{bf} (Gespenstergeschichte); 574^{bf} (Humor); II 36^a; 46^a; 114^a; 145^{afbf}; 153^b 154^b (Kritik); 168^a 169^a 174^{af} (Kunst); 197^b; 208^a; 284^a; 329^{bf}; 412^{bf} 414^a (Motiv); 428^a; 513^{af} (Novelle); 668^{af} 671^b; 742^a; 745^a; III 3^{af} (Rahmenerzählung); 121^{af} 122^{af} (Romantik); 142^b 143^a 150^{af} (Satire); 421^b

— Franz II 36^a

— Friedrich I 47^{afbf}

— Gottfried II 678^b III 523^{af} (Zensur)

— H. I 79^b; 97^b

— Hans I 576^b; 585^{af}

— Heinrich II 37^b

— J. II 625^b

— J. W. III 401^{af}

— Johannes III 413^a

— K. III 439^a

— Klara III 280^a

— L. A. II 559^b

— Melchior II 338^b

— O. II 265^a

— P. I 79^b; 406^a

— P. Th. I 35^b

— von Fallersleben, August Heinrich I 16^b; 113^a; 139^a; 146^a; 198^b; 220^b 228^{ab} (Drama); 314^b; 417^a; 431^b; 443^b; II 72^b 74^{af}

82^b (Kirchenlied); 176^{bf}; 179^b; 449^a; 546^a; 589^b; 655^a; 716^{bf} (Politische Dichtung); III 103^b; 251^b; 321^a; 388^b; 436^a 437^{af}; 493^{ab} 496^{afbf} (Volkslied)

Hoffmann-Krayer, Eduard III 304^b

— **Rühle**, Flora II 38^a

Hoffmeister, H. W. I 588^a

— Karl II 237^{bf}

Hofheimer, Paul II 596^{af}

Hofmann, Bernhard II 417^b

— C. III 126^b

— E. IV 65^a

— Else II 38^a

— Fr. II 565^{af} (Österr. Dialektliteratur); III 360^{ab}

— K. II 185^b; 579^b; III 236^a

— L. II 613^b

— P. I 578^b

— Ursula II 602^b

— **von Hofmannswaldau**, Christian I 60^{af} 70^a; 112^a 115^{bf} (Barock); 196^b; 308^{afbf} (Epigramm); 403^b 404^a 405^{afbf} (Galante Dichtung); 491^{bf} (Heroide); 520^{ab}; II 147^{bf} (Kritik); 218^a 219^b (Lied); 424^b; 600^a; 638^a; III 92^b 93^a 96^{af} (Roman. Literaturen); 178^b 179^a 180^a 181^a 182^a 186^{af} (Schles. Schulen); 235^a; (247^a); 411^a 414^{bf}

— **Wellenhof**, P. von I 110^{af}; III 439^b

Hofmannsthal, Hugo von I 57^{af} (Antike Literatur); 78^{af}; 181^a; 212^a 252^a (Drama); 432^b; II 63^a; 169^a; 199^b; 209^a (Libretto); 301^b; 310^a 317^{bf} 322^a (Lyrik); 496^b; 546^a 547^a; 623^{ab} 624^b 625^{ab} 627^{bf} (Österr. Literatur); 675^a; 741^b; 748^{bf} (Psychol. Roman); III 106^a; 351^b; 387^a

Hofmannswaldau, Chr., s. Hofmann v. Hofmannswaldau, Christian

Hofmeister, Ad. IV 58^b

Hofstätter, J. III 45^b

— Fr. Felix II 613^b

— Jakob I 13^{bf} 15^a (Aleman. Mundartlit.); III 228^a

— W. II 152^b

Hofstetter, Joh. A. III 416^a

„**Hofzucht**“ III 371^{bf}

Hogarth, William I 42^a; II 105^a

Hohberg, Wolfgang H. Freih. von I 319^{af} (Epos); II 600^{bf} 601^a; 735^{af}; 740^{af} (Psalterium); III 59^{bf}; 468^b

Hohenberg III 337^b

Hohenburg, Markgraf von II 730^a

Hohenegges, Ag. IV 47^a

Hohenemser, P. I 364^a

Hohenfels, Burkart von, s. Burkart von Hohenfels

- Hohenlohe**, Alexander von (Kardinal) I 412^b
- Hohenstatter**, E. II 55^a; III 151^a
- „**Hohes Lied**“ I 63^b; 129^bf (Bibelübersetzung); 422^af (Geistl. Dichtung); 435^a; II 351^a; 502^b; 505^b; 681^a; III (136^a); 183^a; IV 15^b; 45^b; 68^bf 69^bf 83^b (Mystik)
- Hohmann**, K. I 189^a
- Hohnbaum**, W. I 235^bf
- Holbein**, Franz Ignaz Edler von II 619^b
- Hans I 241^b; II 167^a; III 379^a; 382^bf (Totentänze); 448^a
- Holberg**, Ludwig Freih. von I 148^a; II 299^af (Lustspiel); 407^b; 424^a; 468^a; III 150^b; 346^b
- Holcot**, Rob. I 332^b (333^bf) (Exempel)
- Holder**, A. II 387^b; III 208^af; 259^af
- **Egger**, O. II 386^b
- Holitscher**, A. I 587^b
- Holl**, F. III 485^b
- Karl I 131^a; 218^a; 253^b; 356^b; 358^b; 471^a; II 118^b; 303^bf; 750^b; III 243^b; 501^bf; IV 98^b 102^a
- Holland**, Johann I 493^a
- Ludwig II 353^a
- Holle**, Berthold von, s. Berthold von Holle
- Holleleben**, Frau von II 227^b
- Hollen**, Gottschalk I 332^a
- Hollitzer**, J. I 200^a
- Hollonius**, Ludwig II 111^b; III 198^a (Schuldrama)
- Hollweg**, W. II 741^a
- Holme**, Ch. II 572^b
- Holmes**, O. W. H. II 537^b
- Holmes**, Gregor II 190^a; III 195^b
- Holst**, G. von II 537^b
- H. III 506^a
- Holstein**, H. I 138^a; 234^a; III 22^b; 201^b
- „**Holte des hilligen cruces**“ II 505^af
- Holte**, Karl von I 49^a; 306^a; 507^a; II 171^af 174^bf (Künstler); 295^af (Lokalstück); 430^a; 546^a; 650^a; 710^bf; 715^b; 750^af (Puppetheater); III (164^b); 176^bf (Schles. Dialektliteratur); 435^b
- Holter** II 207^a; 437^b
- Holthausen**, F. I 383^bf u. ö. (Fries. Literatur)
- Holtmann**, Johannes II 505^b
- Holtzendorff**, F. von II 528^b
- Holtzmann**, A. I 45^a; 506^a
- R. II 386^b
- Holz**, Arno I 108^b; 217^b; 251^af (Drama); 354^b; 377^b; 378^a; II 157^b (Kritik); 172^a; 224^af (Lied); 263^ab; 317^bf (Lyrik); 337^a; 343^af (Metrik); 453^af 454^af
- 455^af 457^ab 458^af (Naturalismus); 674^b; 708^bf (Poetik); III 34^bf (Reim); 131^bf; 145^a; 350^bf
- Holz**, F. II 203^a
- G. II 225^b; 230^b; 344^a; III 52^b; 257^a; 377^b; 511^b
- Holzamer**, Wilhelm I 205^a
- Holzappel**, Heribert IV 43^af 46^ab (Franziskaner)
- Holzbauer**, lg. II 208^a; 534^bf 535^b
- Holzer**, Ludmilla II 606^b
- Holzhalb**, David II 739^a
- Holzhausen**, P. II 718^b; IV 57^b
- Holzmann**, Daniel IV 63^a
- Michael I 49^a; II 55^a; 742^b
- Holzward**, Matthias III 229^a
- Holzwarth**, Ch. H. III 27^b 28^af 32^a (Reim)
- Homann**, H. J. I 339^b; 446^a; 510^b; 588^a; II 54^a; 458^b; 515^a; III 72^b
- Homburg**, Ernst Christoph I 69^a; 116^a; 500^b; II 657^b
- Home**, Henry II 254^a
- Homer** I 23^a; 50^ab 53^a 54^b 55^ab 57^ab (Antike Literatur); 66^a 70^b 71^a 72^a 73^a 74^bf (Antikisierende Dichtung); 87^b; 190^b; (318^b) 320^bf 321^a 323^a (Epos); 429^b; 431^b; 588^b 590^bf (Hymne); II 2^b; 9^a 10^a (Idylle); 119^b (121^b) 122^af 123^a (Komisch. Epos); (167^b); 205^b; 236^a; 340^b; 443^b; 465^b; 485^a; 600^b; 632^a 639^a (640^b) 641^bf 644^bf (Parodie); 660^a; 687^b 700^a; 746^b; III (44^a); (64^b); 311^a 324^ab 331^b 335^a (Sturm und Drang); 399^b 400^a; 425^b; 441^a; (464^b); 510^b; IV 28^af 30^ab 31^bf (Formel) 32^bf 34^ab 35^bf 36^bf 37^ab 37^ab (Epos, Theorie); (64^b); (95^a)
- „**Homerus Latinus**“ I 50^a
- Homeyer**, F. I 473^a; II 603^a; III 254^b
- Hondorff**, Andreas I 332^b
- Honegger**, J. J. II 45^b
- Honorius Augustodunensis** I 125^b; III 48^a
- **Fortunatus** II 178^a
- **III.**, Papst IV 39^bf
- Honterus**, Joh. III 408^bf 409^a 410^b
- Hood**, Thomas III 250^b
- Hooft**, P. C. I 500^a; III 179^b
- Hoogen**, Jak. I 437^b
- Hoops**, J. I 29^ab; 36^a; 45^b; 86^b 87^a
- Hopf** I 132^b; II 238^b
- Hopfen**, Hans I 21^a II 417^b 418^b 419^b 421^b 422^a (Münchener Dichtergruppe)
- Hopskins** II 288^a
- Horowitz**, Ad. I 561^b; II 477^b
- Horaz** I 41^bf 42^b (Anakreontik); 53^b 54^ab 55^ab (Antike Literatur); 61^bf; 62^a (Antike Versmaße); 71^a 74^b; 99^ab; 160^b; 166^b; 197^a; 261^b 262^b (Elegie); 288^b; 303^a; 318^af (Epode); 416^a; 429^a 430^a; 453^b; 468^bf (Hallesche Dichterkreise); 520^a 521^a; 544^a 565^a 567^b; 579^b; 588^bf 589^a (Hymne); II 2^a; 15^b 17^a; 19^b; 66^a; 102^b 107^b; 159^a; 219^b; 381^b 389^b; 434^b; 494^a; 516^bf; 518^ab 521^af u. ö. (Ode); 529^a; 594^b 596^a 601^a; 637^a 640^a 641^b (Parodie); 687^a 688^bf 689^a 692^af (Poetik); III 85^b; 124^a; 140^b 141^a 142^af 149^a (Satire); 180^a; (319^b); 329^af (Sturm und Drang); (401^b); 469^b; 502^a; 509^b; IV 94^b
- Horheim**, s. Bernger von Horheim
- Hormayr zu Hortenburg**, Joseph Freih. von I 48^b; II 562^a; 614^a 616^a; III 421^b
- Horn**, Ch. E. II 537^b
- Franz I 73^b; II 234^b 235^bf
- Johann I 153^ab 154^a; II 597^a; IV 44^a
- M. I 7^b
- Oskar II 417^b 419^a
- P. II 547^b
- W. von, s. Oertel, Philipp Friedrich Wilhelm
- Hornig**, C. A. III 37^a
- Hornstein**, Robert von II 418^b
- X. von IV 81^b 88^a
- Hornthal** II 428^a
- Horowitz**, L. III 421^b
- Horschelt**, Friedr. II 615^b
- „**Hortus deliciarum**“ III 263^a
- Hortfeld**, M. I 539^a
- Hostettler**, E. I 12^b
- Hottinger**, J. J. I 79^a; III 226^a
- Hotzky**, Fr. I 413^b
- Houben**, H. H. I 140^b; 199^b; II 40^ab 53^b 54^a 62^a (Junges Deutschland); 156^af; 235^b; 651^a; III 69^bf
- Houghton**, W. I 276^a
- Howald**, Ernst Christoph Freih. von II 34^b; 648^bf 649^ab (Parodie); 745^b; III 168^ab 175^af (Schicksalstragödie)
- Hoven**, Friedr. Wilhelm von II 426^b
- Hovesch**, N. I 154^a
- Howald**, Joh. I 13^a
- Hrabanus Maurus** I 23^b 24^a 31^af (Ahd. Literatur); 45^b; 125^a 126^ab 127^b (Beichtformel); 129^a; 330^ab 331^af; 429^b; 449^a 451^a (Glossen) II 73^a; 184^a; 231^b; 332^b; 381^a 383^af (Mittelalt. Dichtung); 501^b; 676^b; IV 13^bf (Benediktiner)
- Hrotswith von Gandersheim** I 23^b; 63^b; 157^a; 371^bf (Frauendichtung); 429^bf; 543^a 546^a; II 110^b 178^af (Legende); 332^b; 381^b 383^b

- 384^{af} 485^{bf} 496^{af} (Mat. Dichtung); III 195^a; 263^{af}; 348^a; 429^b
- Hruodolf von Fulda** I 24^a 31^a
- Hruschka, A.** I 221^a; III 159^a
- Hubatsch, O.** I 166^b
- Hubay, J.** II 538^a
- Hubbard, L.** III 62^a
- Huber, B.** III 336^a
- J. II 664^a
- Johann I 2^b
- Johann Ludwig II 520^b (Ode); — III 470^b
- Joseph Karl II 605^a 606^a 607^a (Österr. Literatur)
- Leopold II 616^b; III 517^b (Zauberstück)
- Ludwig Ferdinand II 646^a
- N. II 570^b
- Therese I 373^{bf}
- V. A. III 126^b
- Hubmaier, Balthasar** I 155^b; II 597^{af}
- Huch, Friedrich** I 145^a
- Ricarda I 153^{af} (Briefroman); 205^a; 353^a; 376^{af} 377^a (Frauendichtung); II 3^{bf}; 142^{bf}; 145^a; 640^b; 705^a; III 112^{af} 115^a (Romanistik); 132^b; 151^a
- Rudolf I 477^a
- Hudemann, Ludwig Friedr.** I 70^b; 307^b; 319^b; II 103^b
- Hübbe, Andreas** I 386^b
- Hueber, Fort.** IV 47^a
- Hübner, A.** I 80^a; 189^a; 419^b; 426^a; II 10^a; 185^a; 333^a 335^a; 654^a; 736^a
- B. III 187^b
- E. Fr. II 641^b
- F. M. IV 88^{bf}
- Johann II 696^{af} (Poetik); III 37^{af}; IV 58^a
- Lorenz II 558^{bf} 561^b 563^a (Österr. Dialektliteratur); 613^b
- O. III 252^a
- Tobias I 22^a; 318^b; III 91^{bf} (Roman. Literaturen); 272^a
- Hübscher, A.** I 124^a; 199^b; 406^{af}; II 225^a; III 187^b; 236^a
- Hüffer, G.** II 386^b
- Hügli, J.** III 320^a
- Hülle, J.** I 521^b
- Hülßen, G. von** II 11^a
- Huemer, J.** II 390^b 391^a 398^b
- Hünchhofer, Rüdiger** II 579^b
- Huendler, Veit** III 406^{bf}
- Hünich, Fr. A.** I 588^b; II 642^b 643^{af} 645^a (Parodie)
- Hüntemann, Ulrich** IV 43^a 46^b
- Huesden, Jan Vos van** IV 85^a
- Huet, G.** I 333^b
- P. D. III 67^{af} 68^a (Roman)
- Hüttler, Peter** II 602^b
- Hufeland, Christoph Wilhelm** IV 58^{ab}
- Hugenberg, Alfred** I 16^a 17^a; III 228^{af}
- Hugo, Hermann** III 186^a
- Karl III 421^{bf}
- Victor I 139^b; 299^a; 503^a; II 55^a; 468^a; 546^b; 679^b; III 103^b 106^a
- von Langenstein I 518^a; II 182^{bf} 184^a
- von Montfort I 398^b; 414^b; II 214^b; 364^{bf}; 584^{bf} 586^a (Österr. Literatur); III 377^{af} (Ton)
- von Orléans II 394^b
- von Reutlingen I 419^a
- von Salza II 373^a
- von St. Viktor I 390^b; IV 75^{af} (Mystik)
- von Sitten I 33^b 34^a
- von Trimberg I 145^b; 415^b; II 232^{bf} (Literarhistoriker); 256^b; 370^b 372^b 376^a 378^a (Mhd. Dichtung); 390^b; 556^b; 686^{af} (Poetik); III (33^b); (263^a); 283^b; 290^b; 465^a
- „**Hugschäpeler**“ III 483^a
- Huigens** III 170^b
- Huizinga** IV 66^b
- Hulsbusch, Joh.** I 343^{af}
- Humbert-Claude, H.** I 570^b
- Humbertus, Magister** I (333^{abf})
- Humboldt, Alexander von** I 345^b; II 29^b; 280^a III 130^b
- Karoline von I 374^b
- Wilhelm von I 55^b 56^{af} (Antike Literatur); 60^{af}; 72^b; 263^b; II 28^b 29^b; 106^b 108^a; 152^{af} (Kritik); 238^a; 252^{bf} (Literar. Geschmack); 400^a; 442^a; 547^b; 701^{af} 702^{af} 703^{ab} 707^a (Poetik); III 119^b; 246^b; 296^{bf} (Theater); 387^a; 510^a; IV 29^{bf} (Epos, Theorie)
- Hume, David** I 93^b; II 257^b; 281^a
- Hummelberger, Mich.** I 545^{af} 551^a
- Humperdinck, Engelbert** II 332^a; 338^b; 536^b
- Huna, Ludwig** I 21^b; III 386^a
- Hund, Frhr. von** I 379^b
- Sam. III 153^a
- Hungaria, A.** II 200^a
- „**Hunnenschlacht**“ I 488^{ab} (Hel-denlied)
- Hunold, Christian Friedrich** (Menanten) I 70^a; 308^a; 404^{ab} 405^{abf} 406^a (Galante Dichtung); 442^b; II 207^a; 218^a (Lied); 245^{af}; 638^a; 695^{bf} 696^{af} (Poetik); 741^b; III 45^a; 148^{bf}
- Hunziker, J.** I 14^a
- Hurch, H.** I 443^b
- Hurka, F. F.** II 448^b
- Hurlebusch** I 443^a
- Hus, Johann** II 712^{af}; III 197^b; (408^a)
- Husanus, Heinrich** II 473^{bf} 477^{af}
- Husen, s. Friedrich von Hausen**
- Huß, R.** II 309^a
- Husserl, Edm.** II 211^a; 259^b; 282^b 283^b 286^a; III 50^a
- Husing** I 195^b
- Hutcheson, Francis** I 93^b; II 105^a
- Huther, A.** I 295^b; II 275^b
- Hutten, Ulrich von** I 47^b; 65^{bf} 66^{ab} 67^a (Antikisierende Dichtung); 194^a; 523^b; 543^{ab} 547^{bf} 549^b 552^b 558^{af} 563^{bf} 564^{af} 567^b 568^{ab} (Humanismus); II 261^{af} (Literatursatire); 464^a; 470^b 476^a; 518^a; 596^a; 712^{af} (Polit. Dichtung); 741^a; III 87^b; 139^{af} 147^b (Satire); 196^{bf}; 251^a; 348^b 349^b; 379^a; 430^{bf} (Vaterländ. Dichtung)
- Hutter, B.** II 567^a
- Hutterus, J. M.** I 137^b
- Huyben, D. J.** IV 88^b
- Huysmans** I 180^b; II 496^a; 674^b
- Hyam, Hans** III 249^a
- Hyller, M.** III 412^b
- I.**
- Ibel, III** 187^b; 247^a
- Ibsen, Henrik** I 78^{af}; 99^b; 159^b; 163^{af} 250^a 251^a (Drama); 260^a; 302^a 307^a; 328^{bf} (Erlebnis); 335^{af} (Exposition); 377^b; 477^a; 522^a; II 63^a; 66^a; 156^b 157^{bf} 158^a (Kritik); 296^a; 338^a; 403^{af} (Monolog); 419^a; 453^{bf} 454^{af}
- 455^b (Naturalismus); 468^b; 652^{af} (Parodie); 674^a; III 7^b 9^b (Realismus); 105^b; 132^a; 169^a; 241^b; 485^b; IV 93^a 100^{af} (Tragikomödie)
- Iffert, W.** III 336^a
- Iffland, August Wilhelm** I 162^{af} 163^{af} (Bürgerl. Drama); 246^b 248^b; 270^b; 306^a; 353^b 354^{af} (Familienschauspiel); II 108^b; 113^b 116^{bf} (Komik); 133^a; 252^a; 300^b 301^{af} (Lustspiel); 403^b; 450^b; 612^a 615^{bf} 616^a (Österr. Literatur); 642^a 646^{af} (Parodie); III 128^b 129^{abf} (Rührstück); 161^b 162^{af} (Schauspiel); 163^a; 164^a;

240^bf (Sittenstück); 298^b; 321^b;
356^a; 383^b; 385^bf (Trilogie);
498^b

Ignatius von Loyola IV 24^{ab}f
Ihering, H. I 254^a; II 158^bf; III
164^b

Ihm I 111^a

Ilg, Albert II 622^bf

— Paul III 231^af

Ilgenev, s. Gayalin

Ilgenstein, H. II 667^b

Ille-Beeg, Marie II 38^a

Illenhofer, Chr. Ulr. III 468^b

Imbrico von Würzburg II 390^a

Imbroich, Th. von I 156^a

Imdahl, Josy II 309^a

Imelmann, J. III 401^b

Imhoff, Amalie von (A. von Hel-
wig) I 372^b 374^a; II 9^b; 196^af
197^b (Legende); 427^{ab}

Immermann, Karl Lebrecht I 74^b

76^af (Antikisierende Dichtung);

144^af (Bildungsroman); 179^bf;

202^b 203^af (Dorfgeschichte);

(255^a); 301^b 302^a 303^{ab}f 305^bf

307^a (Epigonenendichtung); 314^a;

322^a 327^bf (Epos); 348^a; 351^b;
359^a; II 36^b; 52^a 53^bf (Junges
Deutschland); 114^af (Komik);
124^a; 171^a; 262^b 263^af (Lit.-
Satire); 282^a; 424^b; 544^b 547^b;
648^bf; 670^af (Pessimist. Dicht-
ung); III 8^b; 82^b; 104^af; 120^a;
126^af (Romanze); 142^bf 150^af
(Satire); 164^a; (237^a); 385^b;
435^b

Immesen, Arnold I 235^bf; II 506^a

Immisch, O. IV 29^b 32^a 37^b (Epos,
Theorie)

Inchbald, Mrs. I 351^b

Indracalis, Don II 599^a

Ineichen, Jost I 10^bf 12^b; III 217^a

„Infantiae“ II 370^a

Ingenbleek, Th. III 32^a; 37^b

Ingolt, Meister I 65^a

Innocenz III., Papst II 665^b; 677^a;

III 428^b; IV 12^a; 18^a; 39^a

„Innsbrucker Fronleichnamspiel“

I 236^bf; II 590^af

„— Osterspiel“ I 228^bf; II 589^bf
590^b

Ipsen, G. III 279^b; 466^b

„Iracundia morosa“ II 557^b

Irenaeus I 554^b

Irenikus, Franciscus I 543^b; II
256^b

Irmer, W. III 490^b

„Isaac“ II 561^b

Isaak, Heinrich II 215^b; 596^a

Ischer-Bringold, R. I 14^a; II 411^a

Ischyrius III 195^b

Iselin, Isaak II 410^b

— Ludwig II 227^af

„Isengrimus“ („Ysengrimus“) I
(146^a); III 283^b; s. auch Ni-
vardus, Magister

Isidor I 22^b 23^b 25^b 26^b 27^af (Ahd.

Literatur); 449^a u. ö. (Glossen,

ahd.); 455^b; II 370^a; III 265^b;

IV 13^b

Isouard, N. II 536^b

Israel, Samuel I 278^a

Istel, E. I 80^a; 255^b; II 209^a;

338^bf; 401^b; III 122^b

Iten, R. P. III 229^b

Itzehoe (Müller von Itzehoe); s.

Müller, Johann Gottwerth

Iwand, K. II 146^b; 687^a

J.

Jackson, G. P. III 491^a

Jacob, G. II 547^b; III 159^b

Jacobi, Friedrich Heinrich (Fritz)

I 74^b; 152^bf (Briefroman); 199^a;

270^bf; II 108^a; III 418^b

— Johann Georg I 42^bf; 462^bf

(Graziendichtung); II 106^b; 219^bf

220^af (Lied); 407^a; 426^a 428^af

(Musenalmanach); 640^a 647^a;

III 48^b; 124^b

— J. S. II 46^a

Jacobowski, Ludwig I 294^b; II

256^a; 547^a; III 335^a; 485^b

Jacobs, Fr. II 34^b

Jacobsen, Jens Peter II 513^b; 674^a

Jacobsohn, F. I 512^a

— S. III 24^a

Jacobson, Ed. II 295^b

Jacobus de Benedictis II 656^af

— de Cessolis I 65^a; 397^b

— de Vitriaco I 332^a (333^af)

(Exempel); IV 25^af; 67^b 71^a

(Mystik)

— de Voragine I 185^af; 229^a; 332^b

II 183^af (Legende); (370^a);

653^bf; IV 71^a; („Legenda

aurea“)

Jacoby, Karl II 405^b 410^b 411^a

— Leopold II 328^af; 547^af 548^a

Jacques, N. III 62^a

Jäck, Markus Fidelis II 740^b

Jäger, Joh. (Crotus Rubeanus) I

552^{ab}f 560^b 563^bf 564^{ab}f 570^af

(Humanismus); II 261^a

Jähn II 612^b

Jähns, M. III 439^a

Jänicke I 479^a

Jaffé, Ph. I 165^b; II 382^b 393^b

Jagemann, E. II 278^b

Jahn, Fr. I 578^b

— Friedr. Ludwig II 715^b; III

435^a (Vaterländ. Dichtung)

— K. I 286^a; II 233^b

— Martin III 179^a

Jais, Aegidius IV 17^a

Jakob, F. II 390^b 391^a

— von Vitry, s. Jacobus

— IV. von Schottland II 355^a

Jaksche, J. II 579^b

Jakubczyk, K. III 440^a

Jammer, E. II 204^b

Jan, H. E. von III 296^a

Jandebeur, Fr. III 33^b; 37^b

Jander, E. III 375^b

Janetzky, C. II 109^a; 289^a; 701^a;

III 326^b 335^a; IV 66^a

Janicke, K. III 439^b

Jank, A. II 39^a

Janko II 353^a

Jannequin II 434^a

Jans Enikel, s. Enikel, Jans

Jansen, Frz. IV 43^af

Janson, G. II 181^b

Janssen, J. I 401^a

Jantzen, H. II 731^b; III 293^a;

313^a

Jaquet, Karl II 607^a

— Maria Anna II 609^a

Jaquet, Theresia II 607^a

Jacke, K. E. II 44^a

Jaspers, K. III 112^b

Jean Paul, s. Richter, Jean Paul

Friedrich

Jeanroy, A. II 729^b

Jeck, R. II 280^a

Jeep, Joh. I 441^b

Jegerlehner, Johannes I 21^a; III

224^b

Jeiler, Ign. IV 46^a

Jeitteles, Alois II 633^b 649^af

— L. (J. Frey) II 546^a

Jellinek, F. II 583^a

— L. I 307^b; 578^b; III 308^b 309^a

310^bf; 354^b

— M. H. I 6^b; 35^b; 492^a; II 278^b;

III 32^a

Jellinghaus, H. II 509^b

Jenewein, A. R. II 750^b

Jenisch, Daniel I 320^a; II 107^b;

262^a

Jenny, E. III 232^b 233^a

— G. I 290^a; II 662^a

— H. E. I 288^b

— R. Christoph II 623^a

Jensen (Komp.) II 226^a

— L. I 146^{ab}

— R. I 385^af

— Wilhelm I 204^b; 508^b; II 419^a;

671^bf (Pessim. Dichtung); III

438^a

Jentsch, R. III 500^af

Jeremias III 183^a

- Jericke, A.** III 355^b
Jeroschin, s. Nikolaus von Jeroschin
Jeß, Hartwig III 473^b
Jessel, M. III 318^b
Jessen, K. D. II 167^b; 332^a
Jeßner, Leopold III 23^b
Jester II 609^b
Jetting, K. III 418^b
Jezevski, St. von (C. Falkenhorst) II 37^b
Jilek, H. III 35^a
Jiriczek, O. I 35^a
Jirris, N. I 385^b
Joachim, Josef I 13^{bf}; III 228^a; 453^a
 — **von Fiore** I 390^b; IV 74^{af}
 — **II., Kurfürst von Brandenburg** III 20^b
Joachimi, Marie II 668^b; 705^a; III 112^b 119^b
Joachimsen P. I 79^b; 529^b 534^{bf} 539^a 543^b (Humanismus); III 296^a; 439^a
„Jobsiade“, s. Kortum, Karl Arnold
Jockers, E. IV 10^{ab}
Jodelle, E. I 355^b
Jodi, Fr. II 708^a
Joël, K. II 100^b; 668^b; III 119^b
Jöhltinger, O. III 522^a
Jördens, Karl Heinrich I 315^b; II 426^b; III 401^b
Jörgel, Hans II 559^{bf}
Jörger, J. I 14^{bf}
Jörß, Liesbeth II 203^a
Johandl, R. I 434^b
Johann, Erzherzog II 562^a 570
 — **der Sefiner** II 585^b
 — **von Brabant** II 373^b
 — **von Brandenburg** I 530^b
 — **von Frankenstein** I 421^b; II 579^{bf}
 — **von Gmunden** II 594^b
 — **von Kastl, s.** Kastl, Johannes
 — **von Luxemburg** II 581^{ab}
 — **von Marienwerder** I 187^b
 — **von Michelsberg** II 579^a
 — **von Morsheim** I 523^a
 — **von Neumarkt** I 529^{bf} (Humanismus); II 582^{af}; 629^b; III 87^{af} (Roman. Literaturen)
 — **von Neustadt** II 464^a
 — **von Posilge** I 188^{bf}
 — **von Saaz** I 388^a 391^{af} 395^a (Frmhd. Literatur); 446^b; 529^{bf} (Humanismus); II (166^b); (276^b); (365^b); 459^b; 583^{af} (Österr. Literatur); 629^b; („Ackermann aus Böhmen“)
 — **von Sachsen** (Philalethes) II 742^a; III 101^a
Johann von Salisbury I 65^a
 — **von Salzburg** II 76^a; (s. auch: Hermann von Salzburg)
 — **von St. Lambrecht** IV 15^b
 — **von Wildeshausen** IV 18^b
 — **von Würzburg** I 103^{af} (Aventiure); 414^b; 518^b; II 135^{af} 140^b; (483^a); 580^{af}
Johannes de Bromyard I (334^{af})
 — **Castellensis, s.** Kastl, Johannes
 — **de Caulibus** IV 45^a
 — **Gobii Junior** I (333^{bf}); IV 57^b
 — **Herolt** I (334^{af})
 — **Keck von Tegernsee** IV 16^a
 — **Monachus** I 332^a
 — **Moschos** I 332^a
 — **Rode von St. Matthias** IV 16^a
 — **Scotus, s.** Eriugena
 — **Secundus** I 261^a
 — (Zápolya, König III 409^b
 — **von Gorze** IV 14^{bf}
 — **von Kastl, s.** Kastl, Johannes
 — **von St. Arnulf** IV 14^{bf}
 — **von Winterthur** IV 44^b
 — **XXII., Papst** II 655^a
Johannsdorf, Albrecht von, s. Albrecht von Johannsdorf
Johannsen, Erich I 386^{bf}
 — **N. A.** I 385^{af}
Johansen, Chr. I 385^{af}
John, Ernst H. H. III 159^a
 — **Eugenie (E. Marlitt)** I 348^{af} 352^{bf} (Familienblatt, -roman); 375^b; II 651^b; 741^b
 — **Martin** III 233^b
 — **of Hoveden** I (333^b)
Johnson I 379^b
 — **A. F.** III 448^a
 — **W. N.** IV 93^a
Johst, Hanns I 338^a; II 172^b
Jókai I 347^a
Jolles, A. I 359^b; IV 39^a
Jolliphus, Joris I 271^b; II 602^{af}
Jolowicz, H. II 547^a
Jommelli II 533^{abf} 534^b (Oper)
Jonas, F. II 703^a
 — **Justus** I 132^a; 154^a; 552^b 570^a (Humanismus); II 83^b; III 20^b
Jones, Sidney II 539^a
 — **W.** II 541^b 542^a
Jonsten, Joh. I 200^a
Jordan, R. I 221^a
 — **Wilhelm** I 19^{af} 20^{af} (Alliteration); 77^{af}; 304^b; 322^{af} (Epos); 417^a; 431^b; II 156^b; 416^b 419^a; 710^b; III 34^b; 437^b
 — **von Sachsen** IV 18^b
Jordanes I 29^a; 456^{af} (Got. Literatur); 488^{bf}; 550^b; III 380^b
Jordanus a Jano IV 41^b 47^a
Jorissen, Matthias II 739^a
Josep II 505^a
Joseph I., Kaiser II 601^b 602^a 603^b
 — **II., Kaiser** I 108^b 109^b; II 208^a; 210^a; 450^a; 524^a; 546^a; 561^a; 611^{af} 612^{af} 613^{bf} 618^a (Österr. Literatur); III 239^b 416^b
Josephi, M. T. III 421^a
Jost, W. III 122^b
Jostes, F. II 72^b; III 376^{af} (Ton); 503^a 504^a; IV 81^a
„Joufrois“ III 256^b
Jouvency, Josef (Juvencius) II 19^b
Jud, Leo I 132^b 133^a
„Judith“ II 372^b 373^b (Mhd. Dichtung); 574^a; 577^a; 660^a; III 268^a; 467^b
jülicher, A. I 129^a; 455^{af}
Jünger, J. F. I 160^a; II 616^a
„Jüngstes Gericht“ II 503^a
Jürgensen, W. II 335^b
Jürries, E. II 673^b
Juethle, E. I 176^a; II 365^a
Jützi Schulthasin IV 71^a
Juker, W. II 694^b
Julian, J. I 588^b; II 741^{af}
 — **von Speier** IV 41^b 45^{bf} (Frankiskaner)
Julius II., Papst I 559^b
Julleville II 593^a
Juncker (Rektor) III 519^b
Jundt, D. IV 88^a
Jung, A. II 667^b
 — **Alexander** II 53^a 62^b; 156^{af}
 — **C. G.** II 284^a
 — **Johann** III 418^b
Jung-Stilling, Joh. Heinrich I 143^{bf} (Bildungsroman); 197^b; 350^{ab}; 431^a; II 681^{bf} (Pietismus); III 68^{bf} (Roman); IV 53^a (Kunstballade)
Jungbauer, A. I 221^a
 — **G.** II 573^a; III 488^{bf}
Jungbluth, A. II 17^b
Junge, H. I 576^b
Junghans, H. M. IV 65^a
Jungmair, Rud. II 566^a
Jungnickel, Max II 634^a
Junk, V. III 518^b
Justi, C. I 80^a
Just, J. H. G. von II 558^{bf}; III 294^{bf} (Staatsroman)
Justinian, Kaiser II 510^b
Justinus I 52^a
 — **Oskar** I 587^a
 — **von Lippstadt** II 382^a (386^{af})
Jutz, Leo II 571^b 572^b
Juvenal I 121^b; 430^b; 453^b; 521^a; 565^a; II 594^b; III 139^b 140^b
Juvencius, s. Jouvency, Josef
Juvencus I 23^b; 331^a

K.

- Kaan-Albést**, H. von II 538^a
Kaben, H. IV 64^b
Kádár, J. III 423^{ab}
Kade, R. I 444^a
Kadelburg, Gustav II 118^a; 303^a
Kaemmel, O. III 201^a
„Kämpavisor“ III 260^b
Käsel, E. III 439^b
Käser, Leonhard III 19^a
Kästner, Abraham Gotthelf I 183^b; 261^a; 309^{bf} 311^a 313^b (Epi-gramm); II 410^b; 428^b; 640^a; III 141^b; 148^b; 470^b 472^b (Vers-erzählung)
 — Viktor III 421^a
Kafka, Franz II 622^{bf} 626^a
Kahlo, G. III 466^b
Kaindl, R. F. II 571^b; IV 8^{bf}
Kainer, Ludw. I 182^b
Kainz, F. I 348^b; II 45^b 62^b; 256^a; 548^a; 676^a; III 302^{bf} (Stil)
 — Josef II 338^a; III 162^b
Kaiser, A. I 358^b; II 593^a
 — Friedrich II 565^a; 620^b; III 494^{bf} (Volksstück)
 — Georg I 163^a; 212^b (Drama); 337^b 339^b; II 71^a; 117^{bf} (Ko-mik); 302^{bf} (Lustspiel); 626^a; 718^a; III 63^a; 162^b; 242^b; 310^a; 386^a
 — I. III 335^b
 — Isabella III 221^{bf} 224^b
 — Joh. (Philadelphus) I 134^b
 — K. II 564^{bf}
 — Ludwиг II 226^a
„Kaiser Oktavianus“ III 88^b; 483^a
„Kaiser und Abt“ III 312^b
„Kaiserchronik“ II 179^{af} (Le-gende); 369^b; 630^a; III 267^b; 362^b; 428^{af} (Vaterländ. Dich-tung)
Kaibler, F. II 303^a
Kalb, Charlotte von I 374^{af}
Kalbeck, Max II 419^a 420^a; 620^b
Kalkreuth I 431^b
Kaldenbach, Christoph (Celadon) I 442^a; II 127^a 129^{af}; III 179^a 181^b 183^b (Schles. Schulen)
Kalff, Peter I 235^a; II 506^a
Kalidasa II (541^b 542^a) 545^b
Kalisch, David I 140^a; II 115^{af} (Komik); 295^{bf} (Lokalstück); 650^b; III 144^a; 251^b
 — Ludwиг I 586^a
Kalischer, E. I 307^a; II 167^b
Kalitsounakis, J. II 680^a
Kalkoff, P. I 561^{af} 562^{bf} 570^{bf} (Humanismus); III 15^{af} 22^{bf}
Kalkreuth, Graf II 108^a; 745^a
Kallimachos I 260^b; 588^b 590^b
Kallisthenes I 49^b
Kalman, E. I 539^a
Kaltenbrunner, K. A. II 566^{af}
Kaluza, T. I 19^b
Kammerer, Fr. I 80^b
Kamp, G. III 72^a
Kamper, G. I 405^b; III 179^b 182^b
Kampschulte, F. W. I 562^{af} 564^a
Kanehl, O. I 199^b; II 55^a
Kannegießer, Karl Ludwиг I 75^b; 305^b
 — Johann IV 43^b
 — P. F. II 107^b
 — Wolfig. (Cyclopius) II 472^b
Kannemann, Joh. IV 43^b
Kant, Immanuel I 75^a; 90^a 95^a 97^a (Aufklärung); 197^b; 215^b; 365^{af} (Form); 415^a 417^b 418^b (Gedankenlyrik); 457^a; II 28^b 29^b; 61^{bf}; 93^a 95^{af} 96^b 99^a (Klassik); 233^b; 241^{bf} 249^b 253^a (Literar. Geschmack); 442^{af} 443^b 444^a (Naive und sentiment. Dichtung); 611^b 614^a; 667^{bf} (Pessimist. Dichtung); 698^b; 715^a; III 113^a 116^b 117^b 119^b (Romantik); 130^b; (332^b) 333^a; 417^b; IV 99^a
Kantzow, Thomas II 503^b
Kanzler, Der I 415^b; III 258^b 262^b (Spielmannsdichtung); 415^b
Kapherr, Egon Frhr. von III 369^b
Kapp, F. III 444^b 445^a 455^a 463^a
Kappe, R. I 499^a
Kappus, Franz Xaver IV 8^a
Kapsberger II 540^a
Karadzić, V. St. II 617^b
Karajan, Th. von II 185^b; 581^a 587^b 595^a
Karamsin III 130^b
Karg, F. I 3^b; III 158^a; 279^b; 466^b
Karg-Gasterstädt, Elisabeth II 344^{ab}; 403^b; III 38^a; 280^b
Karl der Große I 23^{af} 25^{bf} 26^{af} 27^a 28^{af} 30^b (Ahd. Literatur); 45^b; 125^b; 451^{bf} (Glossen., ahd.) 489^b; 527^{af} (Humanismus); II 5^a; 205^a; 266^a; 291^b; 501^b; 676^b; III 42^b; 261^b 262^b (Spiel-mannsdichtung); 311^a; 503^a; IV 13^{af} (Benediktiner); 62^a
 — IV., Kaiser I 193^b 194^a; 388^a 391^a; 529^a; II 365^b; 581^{abff} 582^{af}; III 86^b 87^a
 — V., Kaiser I 426^b; 564^a; III 22^a; 190^{bf} 191^a (Schmäh-schrift)
 — VI., Kaiser I 195^a; 521^b; II 603^{bf} 605^a
 — Erzherzog III 435^a
 — Herzog von Mecklenburg II II 210^a
Karl von Burgund III 187^b; IV (62^a)
Karl August von Sachsen-Weimar I 379^a 380^b
Karl Eugen von Württemberg II 210^a
Karl Theodor von der Pfalz, Kur-fürst II 210^a; 450^a
„Karlmeinet“ I 47^b; 515^a 518^{bf}; II 183^a; 373^a; III 76^a; IV 44^b
Karlshoff II 652^b
Karlstadt I 155^b; II 188^b; III 17^b 19^b
Karlweis, C., s. Weiß, Karl
Karrer, O. IV 67^b 81^{bf} 86^{af} (Mystik)
Karschin, Anna Luise I 42^b; 372^b; II 104^a; (174^b); 193^a; 426^b; III 472^b
Karsten, J. E. I 189^a
„Karsthans“ I 447^{af} (Gespräch); II 16^{aff} 17^a
Kartsch, Joseph II 564^b 567^a; III 193^a
Kaspar von der Roen I 478^a; II 460^a; 500^b
Kassel, A. III 194^a
„Kasseier Glossen“ I 25^a
Kaßner, Rudolf II 496^a
Kastl, Johannes von IV 16^{af}; 85^{abf} (Mystik)
Kastner, K. I 150^a
Katann, O. II 199^b; 515^a
Kate, Ten II 105^a
Katharina von Gebweiler IV 71^{af} (Mystik)
 — von Siena IV 25^{abf}
 — II., Zarin III 130^{bf}
„Katharinenspiel“ I 229^{af}
Kauenhoven, K. I 294^b
Kauffmann, Friedrich I 7^b; 19^b 20^a; 60^a 62^a; 90^b; 128^{bf} 129^a (Bibelübersetzung); 200^b; 455^{ab}; 499^a; II 2^a; 266^a 267^b 269^a 270^b (Literatursprache); 348^b (Metrik); 411^b; 500^b; 732^a; III 30^b 33^a 34^a (Reim); 51^{bf} (Rhyth-mus); 252^b; 270^{af}; 315^b; 352^b
Kaufmann, A. I 333^a
 — Alexander II 419^a
 — Christoph III 223^a; 332^a
 — O. III 485^b
 — P. I 7^b
Kaulbach, Wilhelm von I 139^b
Kaulfuß-Diesch, C. I 244^a; 279^b; 281^a; 488^a; II 21^a; III 22^{bf}; 201^b; 237^a; 380^b
Kaunitz, Wenzel A. Fürst von II 606^{af} 609^{abf} 610^b (Österr. Literatur)
Kautzer, Georg I 439^a

- Kautzsch**, R. I 135^{af}; II 168^a; III 445^b
- Kawczynski**, M. II 405^a^{bf} 411^a
- Kawerau**, G. I 562^a; II 491^a; III 22^a
- W. II 411^a
- Kayner**, Joh. Friedr. Aug. III 481^a
- Kayser**, Chr. III 239^{bf}
- Leonhard I 155^b
- Ph. Chr. II 207^b; 440^a
- R. III 252^a
- Kayßler**, F. I 407^a; III 485^b
- Kean**, Charles I 182^b; II 337^b
- Keats**, John I 415^a
- Keck**, Johannes IV 16^a
- Keckeis**, G. I 218^b; 247^b; 254^a; 260^a; III 335^b
- Kedd**, Jod. III 413^a
- Keek**, Brüder II 613^a
- Kegel**, H. II 674^b
- Philipp III 412^b
- „**Kegelspiel**“ I 447^a; III 16^b 17^a
- Keglevich**, Graf II 609^b
- Kehr** III 456^b
- Kehrein**, Joseph II 82^a; 392^a; 593^b; 654^b 655^b 656^b
- V. I 130^b
- Keicher**, Otto IV 46^a
- Keiffer**, J. 310^a
- Kell**, Ernst I 345^{bf} 346^{af}; II 32^{bf}
- G. II 198^b
- Richard III 321^a
- Robert III 321^a
- Keimann**, Christian III 200^{af}
- Keinz**, F. II 365^a; IV 65^a
- Keiser**, Reinh. I 442^b; II 437^b 438^{af}; 533^{abf} (Oper)
- Keiter**, H. I 510^b; II 3^b; 145^b; III 65^{bf} 71^b 72^a (Roman); 203^b
- Kelin**, Meister III 258^b
- Kelle**, J. I 35^a; II 379^b; III 503^a 504^a
- Kellen**, K. I 510^b; II 3^b; 145^b; III 203^{bf}
- Tony I 193^b; II 307^b 308^a 309^b 310^a; 710^a
- Keller**, A. III 335^b
- Adalbert von I 39^b; 358^b; 479^a; 523^{bf} (Hofzucht); II 182^{bf} 188^a (Legende); 207^b; 332^b; 353^a; 592^a^{bf} 593^{af} (Österr. Literatur); III 209^b 213^a; 371^b; 488^{af} (Volkslied); IV 104^b
- August III 226^b
- Eduard III 349^b
- Gottfried I 33^a; 20^{bf} (Alpenpoesie); 144^{bf} (Bildungsroman); 175^a; 202^b 203^{ab} 204^{af} (Dorageschichte); 376^a 377^a; 477^a; 503^a 507^{bf} 508^{bf} (Histor. Roman); 573^a 574^{bf} 575^{af} 576^{ab} (Humor); 577^b 581^a 583^a^{bf} 584^a^{ff} 486^b 587^b (Humoreske); 593^b; II 2^{bf} 3^{af} (Ichroman); 38^b; 53^b; 115^{bf} 116^a (Komik); 126^a; 155^b 156^{bf} 157^b (Kritik); 168^{ab} 169^{af} 174^{ab} (Kunst); 196^a 199^{af} (Legende); 222^{bf} (Lied); 282^a; 315^a 321^a 322^a (Lyrik); 330^{bf} (Malerroman); 337^b; 364^a; 414^a; 455^b; 465^{af}; 510^b 511^a 513^a^{bf} (Novelle); 640^{bf}; (708^a); 748^{af} (Psychol. Roman); III 3^{af} 4^a (Rahmenerzählung); 5^{af} 6^{af} 7^{bf} 9^{bf} (Realismus); 48^b; 64^{af} (66^b) (Roman); 144^a; 218^{af} 222^b 224^a 227^{af} 228^{af} 231^{af} 232^{bf} (Schweiz. Dichtung); 247^a; 350^{af}; 389^b; 391^b; 504^b; IV 1^{bf}
- Keller**, L. I 184^a; II 411^a; III 274^{af}
- O. II 539^a
- Paul I 576^b; II 117^a
- Samuel IV 9^{bf}
- Kellner** II 38^b
- Kelly** III 95^b
- Kelpius**, M. III 415^b
- Kelterborn**, Rudolf III 222^a
- Kemenaten**, s. Albrecht von Kemenaten
- Kemener**, Timan I 538^b
- Kemmer**, O. II 676^a
- Kemnat**, Matth. von I 532^a
- Kemp** II 72^b
- Kempe**, Martin von II 516^a; III 273^a
- Kempener**, A. II 181^a
- Kempff**, J. II 383^b
- Kempfen**, Thomas von, s. Thomas von Kempfen
- Kepitz**, Paul II 598^a
- Kepler**, Johann II 598^a; 720^a
- Kepper** II 610^a
- Keppler**, E. I 293^a 294^a; II 520^a
- Kerner**, Justinus I 199^a; 314^a; II 30^b; 197^b; 222^a; 263^a; 428^{af}; 669^b; III 46^b; 121^b; 142^b; 150^a; 159^b; 474^{af}
- Th. I 199^b
- Kernstock**, Ottokar I 224^a; II 591^b
- „**Keronisches Glossar**“ I 23^a 25^{af} 27^b 30^a (Ahd. Literatur); 449^{bf} u. ö. (Glossen)
- Kerr**, Alfred I 85^a; 218^a; 253^a; 254^a; 298^b; II 33^b; 54^a; 157^{bf} (Kritik); 256^a; 458^b
- Keßler**, Johann II 90^{bf}; 609^b 611^b; III 215^a
- Joh. Sam. III 418^{af}
- Thomas II 493^b; IV 90^{bf}
- Kethner**, Leonhard II 78^{bf} (Kirchenlied); 654^b; 676^b
- Kettenbach**, Heinrich III 13^b
- Kettner**, E. I 485^b
- G. I 163^b; II 718^a; III 129^b; 162^a
- K. F. I 267^{bf}
- Keudell**, Rudolf von III 349^b
- Keulisch**, Joh. Heinrich III 179^a 182^b
- Keyenberg**, Peter I 435^b; II 80^a
- Keymann**, Christian II 86^b
- Keyserling**, Eduard Graf I 181^{af}; 349^a 352^{af}; IV 6^b
- Hermann Graf II 469^a
- Kéza** II 582^a
- Kevenhüller-Metsch**, J. J. Fürst zu II 607^b 610^a
- Rud. Graf II 607^b
- Khull**, F. II 579^b
- Kieffer**, G. II 292^b
- Kiehne**, H. II 322^b
- Kiehtreiber**, A. C., s. Gütersloh, Paris von
- Kien**, Robert III 207^{bf}
- Kiene**, C. F. I 491^b
- Kienheckel**, Peter I 466^a
- Kienle**, Franz Karl II 740^b
- Kiennast**, Fr. von II 719^{bf}
- Kierkegaard** II 496^a
- Kiesgen**, L. I 80^b
- Kiesperger**, R. I 13^a
- Kilian**, E. I 254^b; II 403^b; III 237^{af}
- Kimchi**, David I 553^b
- Kimke**, C. I 224^a
- Kinau**, Johann (Gorch Fock) II 39^a; 337^b; 508^{bf}; III 438^b
- Rudolf II 508^b
- Kind**, Friedrich I 198^a; 302^a; 446^a; II 108^a; 170^{bf} (Künstlerdrama); 193^a 198^{af} (Legende); 208^{af}; 428^b; 648^b; 744^a^{ff} (Pseudoromantik); III 174^{af}
- J. F. I 249^a
- J. H. I 73^b
- J. L. I 290^b; II 667^b; III 324^b
- Kinderling**, J. II 130^b
- Kindermann**, Balthasar I 282^b; 441^b; II 691^a; III 273^a
- H. I 462^{af}; II 152^b; 222^b; III 115^a; 325^a 335^a
- Kindleben** (Magister) II 124^{af}; III 320^b
- Kindt**, K. II 703^a
- Kinkel**, Gottfried I 163^b; 198^a; 304^a; 325^{af} (Epos); 417^a; 431^b; II 421^b; 546^a; 716^b 717^a; III 49^a; 217^b
- Kinner** III 182^b
- Kipling**, Rudyard III 368^{bf}
- Kippenberg**, A. I 284^b; III 62^a 72^b
- Kipper**, Heinrich IV 8^{bf}
- Kirchbach**, W. I 157^b; 253^a; II 322^b; 456^a; 526^b
- Kirchenheim**, A. von III 296^a
- Kircher**, E. II 668^b; III 112^b; 335^b
- Kirchhofer**, M. III 286^a
- Th. II 185^b
- Kirchhoff**, A. III 445^{bf} 453^{bf} 455^a
- Hans Wilhelm I 333^a; 343^b; 398^a; II 298^b; 325^a; III 212^a

- Kirchmair**, Thomas (Naogeorgus) I 53^b; 65^b; 136^af (Bibl. Drama); 240^a; II 475^bf 486^af 488^b 490^af 491^a (Neulat. Dichtung); III 21^b; 147^b; 139^af (Satire); 195^bf 196^a 197^b (Schuldrama); IV 97^af (Tragikomödie)
- Kirchner**, Joh. Karl III 421^a
— K. II 474^b
— Kaspar III 181^b
- Kirchweger**, Andr. III 413^a
- Kirsch**, P. A. I 150^a
- Kirschner**, Lola (O. Schublin) III 131^bf
- Kisch**, E. E. II 626^a
— W. II 304^b
- Kiöbling**, A. III 53^a
- Kistener**, Kunz II 185^af 186^a
- Kittenberg**, H. II 450^b
- Kitzscher**, Johann von IV 96^bf (Tragikomödie)
- Kiy**, V. II 322^a
- Klaar**, A. I 254^b; II 338^b
- Klaab**, Eberhard IV 104^b
- Klabund**, s. Henschke, Alfred
- „Klage“** I 482^ab 483^a 484^af (Heldenepos); III 261^af 262^a (Spielmannsdichtung); 402^b
- „Klage eines Verstorbenen“** II 505^a
- Klages**, L. I 198^b
- Klaiber**, H. II 322^b
— Th. III 73^a
- Klaj**, Johann (Clajus) I 7^{ab}; 58^af 60^b 61^a (Antike Versmaße); 68^b; 114^b 120^a; 136^bf (Bibl. Drama); 196^b; 394^b; 499^bf (Hirtendichtung); II 278^af (Literatursprache); 476^bf (Neulat. Dichtung); 515^af u. ö. (Nürnberg Dichterschule); 691^b; 752^a; 754^af; III 153^af (Schäferroman) 235^a
- Klamer Schmidt**, Eb. Karl, s. Schmidt, Klamer Eb. Karl
- Klamroth**, H. III 151^a
- Klapper**, J. I 224^a 228^b; 332^a 333^b 334^af (Exempel); 413^b; II 181^a
- Klara von Assisi** IV 40^a 45^a
- Klatt**, H. III 466^b
- Klebs**, E. I 79^b; II 387^b
- Klee**, R. I 238^a
- Klein**, Anton von II 208^a; 534^b (Oper)
— César I 182^b
— G. Th. I 266^b
— J. L. I 306^b
— J. V. III 237^a
— K. K. II 572^b; IV 3^a 8^a 11^a (Auslanddeutsch. Schrifttum)
— Michael III 413^a
— P. II 305^b
— Peter IV 10^a
— Tim II 172^b
— Valentin III 412^b
- Klein**, W. III 163^a
- Kleinberg**, A. III 401^b
- „Kleine Cosmographia“** III 482^a
- Kleinjogg** I 202^a
- Kleinnmayr**, H. von II 54^a; 167^b; 332^a; III 122^b
- Kleimmichel**, Julius II 37^b
- Kleinschmidt**, A. II 37^af
— Beda IV 46^a
- Kleinstück**, H. I 7^b
- Kleinwächter**, Fr. III 72^b; 296^a
- Kleist**, Ewald Christian von I 60^b; 70^b; 177^b; 270^b; 288^b 289^bf (Engl. Literatur); 311^a; 320^af (Epos); 586^{ab}; II 7^a 8^af (Idylle); 106^b; 142^a; 439^b; 520^bf 521^b (Ode); 640^a; 721^a; III 432^bf (Vaterländ. Dichtung); 472^a 473^a; 510^b
— Heinrich von I 44^a; 48^a; 56^bf (Antike Literatur); 76^a; 99^b; 122^b; 159^bf (Bühnenbearbeitung); 198^a; 202^bf 204^a (Dorfgeschichte); 212^b u. ö. 249^af (Drama); 259^b; 296^af (Engl. Lit. (Shakespeare)); 305^b; 314^a; 432^af (Gemäldegedicht); 445^b; 448^a; 499^a; 582^ab (Humoreske); II 30^bf (Journalismus); 97^a; 101^{ab}; 114^bf (Komik); 142^bf (Kriegspoeseie); 145^a; 152^b 153^bf (Kritik); 168^a 169^a; 171^a; 197^bf (Legende); 243^bf 253^bf; 284^ab 286^a 287^b 289^a (Literaturwissenschaft); 295^a; 302^af (Lustspiel); 310^a 316^b; 323^a; 338^a; (403^b); 414^af (Motiv); 456^af; 513^af (Novelle); 614^bf; 667^b 668^a; 704^a 705^af 706^a 707^a 708^af (Poetik); 715^a; 721^a; 750^a; III 9^a; (56^a); 58^b; 103^af (Roman. Literaturen); 120^b; 155^b; 162^a; 174^a; 242^bf; 274^b; 302^a (305^af) (Stil); (325^a); 349^a; 435^af (Vaterländ. Dichtung)
- Klemen** III 246^b
- Klemens V.**, Papst IV 66^b
— VIII., Papst I 149^b; III 231^b
- Klemm**, Christ. Gottlob II 293^a; 608^{ab}f
- Klempener**, V. I 307^a; 512^a; II 260^a; 280^b; 718^{ab}; III 75^a 76^a 82^b 87^b 90^a 94^a 98^a 99^b 100^b 102^b 104^af 105^b 107^{ab} (Roman. Literaturen); 129^b; 151^a; IV 102^a
- Klencke**, H. Ph. F. II 174^b
- Klenze**, C. von III 127^a
- Klesch**, Christoph II 601^a; III 411^af
— Daniel II 601^a; III 411^af 415^a
- Klesheim**, Anton Frhr. von II 559^b 564^b; III 193^a
- Klette**, Hermann II 36^b
- Klette**, W. I 183^a
- Klettenberg**, Susanna Kath. von II 662^a; 682^af
- Klewitz**, Joh. III 187^b
- Klimesch**, P. Ph. II 582^b
- Klimsch**, Eugen II 37^b
- Klimt**, G. II 623^b 624^b 625^b
- Kling**, H. III 276^bf
— Konrad IV 44^a
- Klingemann**, August I 75^b; (254^b); 305^b 306^a; II 108^b
- Klinger**, Friedrich Maximilian I 48^a; 73^b 75^b; 144^bf (Bildungsroman); 247^bf (Drama); 259^a; 294^bf (Engl. Literatur); 305^b; 356^b; II 107^a; 113^b; 151^a; 301^b; 414^bf (Motiv); 425^b; (612^a); 667^af (Pessimist. Dichtung); 713^b; 721^af; III 46^b; 142^a 149^{ab}f (Satire); 332^a; IV 9^af
— Max I 77^b; 432^b
- Klinghammer**, W. III 359^af 360^a
- Klinghardt**, H. III 280^b
- Klingmann**, Ph. Friedr. II 616^a
- Kliphausen** I 491^b
- Klitzner**, A. I 232^b
- Klob**, K. W. III 335^b
- Klobusitzky**, P. III 420^b
- Klock**, Lenaert II 339^a
- Klöß**, Hermann IV 7^b
- Klopfer**, P. II 255^a
- Klopfleisch**, J. I 159^b; III 164^b; 449^a
- Klopstock**, Friedrich Gottlieb I 5^af (Akzent); 18^b; 19^a; 20^bf (Alpenpoesie); 43^a; 48^af; 54^af 56^b (Antike Literatur); 59^af 60^ab 61^ab 62^af (Antike Versmaße); 70^{ab}f 71^af (Antikisier. Dichtung); 89^bf (Asyndeton); 98^b; 106^a 108^ab 109^{ab}f (Bardendichtung); 137^af (Bibl. Drama); 148^{ab}f (Bremer Beiträger); 168^b; 170^af (Chor); 176^b 177^ab 178^a (Darmstädter Kreis); 183^bf; 196^a 197^ab (Dichterkreis); 213^b; 261^bf (Elegie); 269^af (Empfindsame Dichtung); 290^af 291^bf (Engl. Literatur); 302^b; 311^bf (Epigramm); 317^b; 319^bf 320^af (Epos); 378^a; 416^ab 418^a (Gedankenlyrik); 425^af (Geistl. Dichtung); 436^a 438^{ab} (Gesangbuch); 447^b; 457^b u. ö. (Göttinger Hain); 468^af 469^b; 498^b 499^a; 524^af; 589^bf 590^a (Hymne); II 9^a; 28^a; 80^bf 81^a 88^af (Kirchenlied); 100^a; 101^a; 103^b 104^ab 107^b (Klassizismus); 113^b; 123^b; 142^af; 148^bf (149^b) (Kritik); 210^bf 220^{ab} (Lied); 246^b 248^b 251^a (Literar. Geschmack); 261^a; 279^b; 282^b; 310^{ab} 317^b; 319^bf (Lyrik); 342^b 349^a (Metrik); 405^b 410^b; 421^a; 424^b 425^b 426^ab (Muserialmanach); 440^b;

462^a 465^b 466^a 469^a (Nhd. Literatur); 479^a 487^b; (517^b); 518^b 521^{abf} 522^{aff} u. ö. (Ode); 610^{af} 638^{abf} 639^{af} 642^{af} (Parodie); 658^b; 659^{bf} u. ö. (Patriarchate); 666^a 667^a 680^a; 680^b; 682^a; 704^b; 714^{af}; 735^b; 752^{af} (Quantität); III 34^{af} (Reim); 56^b; 57^a; 98^a 99^b; 141^b; 220^{af} 251^b; 269^b 270^{af} (Spondeus); 294^b; 306^a; (320^a); 322^a 325^{af} 331^{ab} (Sturm und Drang); 385^b; 418^{af} 421^b; 433^{af} (Vaterländ. Dichtung); 458^{af} 460^a (Verlagsbuchhandel); 504^a; 507^a; 510^{af} (Zäsur); IV 39^a

Klopstock, V. J. III 521^a

Klob, A. II 154^a

— J. E. II 458^b

„Klosterneuburger Osterspiel“ I (229^a)

Klotz, Christian Adolf II 149^a 150^a; III 68^b; 325^b; 520^a

Kluckhohn, A. I 381^a

— P. II 109^a; 289^{af}; 705^a; III 112^b 115^a 120^a; 258^b 259^a 269^a

Kluge, Friedrich I 134^b; II 265^a 270^b 276^a 278^b (Literatursprache); III 24^{af}; 218^b; 252^b 253^b; 274^a; 381^a; 452^a

Klunger, C. III 496^b

Knaiff, Philipp II 306^a

Knapp, Albert I 426^a; II 88^{bf} (Kirchenlied); 198^a; 430^a; 656^{af} 658^{bf} (Passionslied); 679^a

Knaust (Knuist), Heinrich (Chnustinus) II 84^{bf} (Kirchenlied); 130^a; III 195^b 198^{af} (Schuldrama); 502^{bf}

Knauth, P. III 305^a

Knebel, Karl Ludwig von I 263^b; 590^b; II 194^b; 210^a; 547^b

Knepper, J. I 539^{af}

Kniest II 38^b

Knigge, Adolf Frhr. von I 152^a; 380^{bf} (Freimaurer); 431^a; 572^b; II 113^a; 241^a; 643^{bf} 644^{af} (Parodie); III 46^{af}; 149^b; 457^a

Knipp, F. I 578^b

Knispel, H. I 498^a

Knittel, Abt I 28^{bf}

Knobelsdorf, Eustathius von II 478^a

Knobloch, Benjamin III 185^a

Knod, G. I 534^b 539^{af}

Knögel, W. I 321^a 325^a; II 10^a

Knöpen, A. I 154^a; II 84^a

Knoke, F. I 218^a; II 67^b

Knoll, H. III 164^b

— Konrad II 418^b

Knoop, Gerh. Ouckama II 675^a

Knorr von Rosenroth, Christian I 117^{af}; II 600^a; III 179^a 183^b 185^{af}; 273^a

Knothe, H. I 110^a; III 201^a

Knudsen, Hans I 90^a; 100^b; 124^b; 127^b; 159^{abf}; 160^{af}; 168^a; 183^{af}; 260^b; 377^b; 407^a; 408^a; 470^a; 522^a; 525^b; II 10^{bf}; 11^a; 14^b; 109^b; 119^b; 133^b; 210^b; 336^{ab}; 338^b; 441^b; 450^b; 540^b; 628^a; 663^b; 749^b; 750^b; III 24^{af}; 48^b; 63^a; 159^b; 163^a; 164^{bf}; 191^b; 237^a; 243^b; 245^a; 247^b; 269^b; 296^b; 298^b; 299^b; 303^b; 321^b; 336^b; 352^b; 353^{ab} 354^{af} 355^{abf} 356^{ab} 357^b (Theater); 476^b; 486^a; 495^b; 497^b; 499^a; 525^{bf}

Knüpfer, A. IV 7^a

Knüppelholz, P. II 403^b

Knust, H. III 213^a

Kobbe, Theodor von II 449^b

Kobell, Franz von I 495^a; II 115^a; 415^b 416^b 420^a 422^a (Münchener Dichtergesellschaft); III 193^{af}

— Eisenhart, L. von I 80^b

Kober, A. H. I 426^a; II 335^a

— Julius III 359^{bf} 360^b

— Tobias III 176^a

— Wilhelm III 359^{bf} 360^b

Koberger (Koburger), Anthoni I 130^b; III 447^{bf} 449^{af} 450^{bf} 453^b (Verlagsbuchhandel)

Koberstein, Karl August I 106^a; 264^b; 315^b; 328^a; II 10^a; 242^b; 238^{bf} (Literarhistoriker); 255^a; 268^a; III 26^a; 401^b

Koberwein, Joseph II 616^a

Kobilinski, M. von II 345^{bf}

Koch, A. III 387^b

— Adam III 475^a (Verserzählung)

— August II 631^b (Parodie)

— B. III 53^a

— Eduard Emil II 91^b (Kirchenlied); III 233^b

— Erduin Julius I 492^a; II 235^{af} 239^a (Literarhistoriker); 256^b

— Ernst (Ed. Helmer) II 53^b; IV 9^{bf}

— F. I 307^b

— G. I 43^b; 80^a

— Gaudentius II 82^{af}; IV 46^a

— H. A. I 498^{af} 499^{af} (Hiatus)

— H. Ch. I 89^a

— Heinrich Gottfried I 281^a; (317^a); II 132^{bf} (Kostüm); 605^{bf} 608^b; III 355^a; 498^{bf} (Wandertuppe)

— J. IV 81^a

— Max I 289^a; 321^a; 401^a; II 172^a; 379^a; 469^a; 718^a; III 308^{af} 309^a (Stoffgeschichte); 439^{af}; 440^b; IV 58^b

— Siegfried Gottlieb II 616^a

Kochanowski, Jan III 186^a

Kochendörfer, K. I 189^a; II 181^a

Kock, E. A. II 629^a 630^{af}

— Paul de II 241^b; 620^a

Koçmata, K. F. II 626^{abf}

Köbel, Jakob I 463^b; III 372^b

Köchlin, Michael (Coccinius) I 544^b

Köchy I 198^a

Ködicz, Friedrich III 477^b

Köffinger, Joh. II P. I 418^{af}

Kögel, Rudolf I 33^a 35^b; 45^a; II 265^a 267^b; 380^a; 388^a; III 255^b 262^b; 237^{bf}

Köhler, A. II 696^a

— Christoph III 179^a 181^{bf} (Schles. Schulen)

— G. I 269^a; II 296^a

— L. III 274^{bf} 280^a (Sprechmelodie)

— Reinhold I 334^a; II 181^b; 750^b; III 22^b; 125^a; 308^{bf} (Stoffgeschichte); 402^a; 493^b; 499^b

— W. I 562^{bf}; III 53^a; 422^b

Köl, Johann (Brassican I 544^b)

Köllmann, A. I 294^a

Kölmel, F. A. III 148^b

Koenen, M. II 181^a

König, Alma Johanna I 376^b

— Eberhard I 486^b; II 39^a; III 386^a (Trilogie); 438^b

— Erich I 381^b 382^b; 529^{af} 562^a 570^b (Humanismus)

— Georg II 599^b

— Heinrich Josef I 345^a; 505^{af} (Histo. Roman); II 53^a 55^a (Junges Deutschland)

— Johann Ulrich von I 69^b; 109^b; 319^{af}; 519^b 520^{ab} 521^{af} (Hofpoeten); II 102^b 103^b; 207^a; 218^a; 245^b 253^{ab} 254^a (Literar. Geschmack); 437^b; 519^b; III 97^a

— Lucien (Siggy) II 309^a

— Wilhelm I 14^a

„König Rother“ I 1^b; 29^b; II 136^{bf} 137^a (Kreuzzugsliteratur); 371^b 372^b; III 37^b; (254^b) 265^{af} 266^a 268^b (Spielmannsdichtung)

Königsmarck, Aurora Gräfin I 372^b

Koennecke, Gustav I 238^b; II 165^{af}

Köpke, F. K. I 189^a; II 183^b; 653^b

— R. II 396^b

Köppen, Fedor von I 323^{ab}; II 38^a III 392^a

— Wilhelm I 222^b

Körber, Paul I 17^{abf}

Körnchen, H. I 39^b

Körner, Christian Gottfried II 28^b; 412^b; 680^a; 725^b; 743^b 745^b; III 274^b; 300^a; IV (37^b 39^a)

— Josef I 329^{bf} (Erlebnis); 486^b; II 126^{bf}; 131^b; 258^a; 285^a; 415^{af} (Motiv); 709^b; III 306^{bf} (Stoff)

— Phil. Max I 512^a; II 81^b; 658^b

— Theodor I 18^b; 76^a; 160^a; 306^a; 314^a; 499^a; II 108^b; 142^{bf} (Kriegspoese); 198^a; 615^a; 745^a; III 155^b; 246^b; 320^b; 435^{bf} (Vaterländ. Dichtung); (491^b); 496^a

Körte, W. III 286^a

- Köster**, Albert I 176^{ab}; 218^b 242^a 247^a 248^b (Drama); 254^b; 255^b; 295^b; 432^b; 501^b; II 240^{abf} (Literarhistoriker); 282^{bf}; 323^{bf}; 400^a 401^b; 700^a; III 59^a; 129^b; 237^a; 322^{af} 324^b (Sturm und Drang); 354^a; 355^{bf} (Theater); 446^b; 518^b
— H. L. II 39^{bf}
Köstlin, J. III 22^a
Koetschau, Karl IV 2^b
Kofika I 339^a; II 709^a
Kohary, Johann Graf II 609^{bf} 610^a
Kohleleth II 665^a 666^a
Kohl, J. G. II 92^b
Kohlbreuner, Franz Seraph von I 437^{af}; II 81^b
Kohler, J. II 255^a; III 463^a
Kohlund, J. I 17^a
Kohut, A. I 588^{ab}
Kokoschka, Oskar II 168^a; 625^b 626^{ab}
Kolbe, P. R. III 427^a
Kolbenheyer, E. G. I 339^b; III 386^a
Koldewey, F. II 278^b; 473^b
Kolitz, K. III 187^b
Koll, II 200^a
Kollar II 618^{af}
Koller, B. I. II 641^b
— O. II 225^b; 585^a
Kolomann III 403^a
Kolroß, Johann I 61^b; 66^b; 154^a; II 90^{bf} (Kirchenlied); III 229^b
Kolsdorfer, M. I 80^b
Kommenda II 561^a
Komorzynski, E. von III 518^b
Kompert, Leopold II 620^a
Konemann I 422^a; II 502^b 506^a
Kongehl, Michael I 120^b; II 520^a; 600^a; III 153^a; 504^a
Koniak, Anton I 435^b
„**Konink**“ III 479^a
Konrad, Meister II 387^{af}
— Pfaffe I 37^a; II 134^a; III 75^{af}
— von Ammenhausen I 65^a; II 272^b; IV (6^a) („Schachzabelbuch“)
— von Fußesbrunnen I 515^b 517^a; II 180^b; 577^{af}
— von Haslau I 523^a; II 577^b; 371^{bf}
— von Heimesfurt I 421^b; 515^b 517^a; II 180^b; 333^a
— von Hirschau II 256^b
— von Lienz II 575^b
— von Megenberg II 556^b; 581^{af}; III 365^{bf}
— von Queinfurt II 75^{bf}
— von Sachsen, Bruder IV 43^b
— von Scheyern IV 15^b
— von Stoffeln I 515^a
— von Suonegge II 575^b
— von Winterstetten II 355^a; 372^a
— von Würzburg I 7^b; 22^{af} (Alternierende Dichtung); 50^a 51^a
54^a; 64^{bf}; 394^a; 414^{bf}; 429^b; 492^{afbf} (Heroldsdichtung); (499^a); 514^{bf} 515^{abf} 517^{bf} 518^{abf} 519^a (Höf. Epos); II 136^a 139^b; 163^b; 181^{bf} 182^a 185^a (Legende); 201^b; 214^a; 228^b 230^a; 273^a; 334^b; 339^b; 364^a; 366^a 368^b 369^b 372^{af} 375^a 378^a (Mhd. Dichtung); 579^b; 685^{bf} (Poetik); III 29^b 33^a (Reim); 38^b 39^a; 80^{af} 82^a (Roman. Literaturen); 260^{bf} 264^a; 467^b; 506^{af} (Wortspiel)
Konrad Fleck, s. Fleck, Konrad
Konradin, Kaiser III 429^a
Konstantin, Prinz von Weimar II 210^a
Kopisch, August I 74^a; 304^b; 591^b 592^{af} 593^a (Hymne); II 107^a; 115^a; 168^a; 198^b; 500^b; 526^a; III 474^a; IV 55^{af} (Kunstballade)
Kopitar II 617^b
Kopflhuber, Leopold II 561^{af}
Kopp, A. I 4^a; 406^b; 443^{bf}; II 226^b 227^a 228^a; III 320^{ab}; 321^a; 493^b
— F. II 573^b
Koppel-Ellfeld, F. II 118^a; 419^a
Koppen, Luise II 38^a
Kopperschmidt, H. II 268^b
Koppmann, K. I 234^b; 279^b
Koptik, St. III 414^b
Korabinszki, M. III 417^a
Koreff, Jos. Ferdinand I 198^a; II 428^a
Korff, Herm. Aug. I 299^b; II 100^b; 109^a; 150^a; 250^a; 289^{af} (Literaturwissenschaft); 703^a; III 99^{af} (Roman. Literaturen); 325^a 332^a 334^b (Sturm und Drang); 441^a; IV 39^a
Korle, Bihms, s. Hagen, Hans
Kormart, Christoph III 97^b; 199^{bf}
Korn, A. IV 88^a
— Maximilian II 616^a
— Wilhelmine II 616^a
Kornemann, E. W. H. III 201^a
Korner, Hermann II 503^{bf}
Kornfeld, Moritz Viktor III 421^a
— P. II 626^a; 675^b
— Th. I 140^b; II 691^a (Poetik)
Kortann, O. II 709^b
Korth, L. III 449^a
Kortholt, Sebastian III 458^a
Kortüm, J. Fr. III 217^b
Kortum, Karl Arnold I 48^b; 320^b (327^a); (494^b); (576^a); II (113^a); (120^b) 123^b; („Jobsiade“)
Kosch, Wilhelm I 251^b 254^{ab}; 359^b; III 310^b; IV 2^a 7^a
Koschat, Th. II 568^{af}
Koschwitz, Jonas Daniel II 129^b
Kosciuszko II 710^{ab}
Kosegarten, Ludwig Theobul I 73^a 75^b; 302^b; 313^a; 321^a (Epos); 584^b; II 9^b; 107^b; 193^a 196^{af} 199^a (Legende); 336^b; 640^b
Koskull, H. von II 718^a
Kossak, Ernst I 587^a
Kossmann, E. F. II 412^a; 249^b 430^b; III 315^b
Kostlivy, A. I 261^{bf}
Koszik II 723^b
Koszó, J. III 423^a
Kottanerin, Helene II 586^{af}; III 407^a
Kotzde, Wilhelm II 39^a
Kotzebue, August von I 48^a; 152^a; 162^{bf} (Bürgerl. Drama); 246^b 248^b; 270^b; 287^a; 306^a; 351^a; 354^{af} (Familienschauspiel); II 30^{abf} 31^a (Journalismus); 43^a 50^a; 108^b; 113^b 116^b; 241^{af}; 252^a; 262^{af} (Literatursatire); 301^{af} (Lustspiel); 410^b; 612^a 615^b 616^a; 642^a 644^a 645^{bf} 650^a (Parodie); 715^b; 719^a; III 130^{af} (Rührstück); 130^b; 161^b 162^a; 240^b; 247^a; (303^a); 422^a; IV 6^{bf}; 58^a
Kovařovic, K. II 538^a
Kováts, Fr. III 422^b
Kowalewski, A. C. II 665^a
Kowalsky I 35^b
Kraatz II 118^a
Krachenberger II 595^b 596^a
Kracher, Fr. W. I 218^a
Kraeger, H. I 307^a
Krämer, Ph. I 324^a
Kraft, V. III 386^a
— von Boyberg, Bruder IV 82^{af}
Krage, F. I 235^{bf}
Krahmer, Aug. Wilh. II 736^a
Krais, J. II 198^a
Kralik, Richard von I 451^a; II 622^{afbf} 623^{afbf} 624^b 625^{af} (Österr. Literatur); 750^b
Kramer, Ludwig von II 37^b
— Moritz II 678^{af}
Krampe, S. III 151^a
Kranawetter, H. II 573^a
Krancke, A. II 444^b
Kraner, C. F. II 444^b
Kranewitter, Franz II 624^b; III 495^a
Kranz, Georg III 179^b 182^b
Krapp, A. II 694^b
Kratter, Franz II 613^a
Krauer, F. R. III 225^b
Kraus, C. von I 35^b; 474^{ab}; 485^b; 499^a; 510^a; II 179^{bf} 181^a 184^a (Legende); 212^b 213^{ab} 214^a 224^{bf} (Lied); 268^b 272^b (Literatursprache); 282^{bf} 288^b (Literaturwissenschaft); 361^b 363^a 365^a (Minnesang); 498^{abf}; 730^b; III 28^b 33^b; 318^b; 498^b
— F. X. II 230^b; 383^b
— Johann III 413^a

Kraus, Karl 623^b 624^{abf} 625^{bf} 626^{bf} (Österr. Literatur); 675^a
— Oskar II 641^b
Krause, C. II 472^a 492^a
— Chr. G. I 443^a; II 439^{bff} (Musk)
— G. I 522^a; III 273^b; 439^a
— K. I 562^a
— W. III 238^{bf}
Krauseneck, II 121^a
Krauß, R. I 279^b; II 719^b; III 208^{af}
Krautwald, Valentin III 233^{af}
Krayer II 572^a; 753^b
Kraze, Frieda II 39^a
Krebs, E. IV 66^a
— N. II 571^a
— W. II 109^a
Kreidner, H. L. III 358^a 360^a
Kreidolf, Ernst II 39^{af}
Kreiner, A. III 56^a
Kreiten, M. II 548^a
Kreitmaier, Joseph II 82^{bf}
Krejci, Fr. III 194^a; 488^{af}
Krell, M. I 339^b
Kremer III 338^a
Kremling, Bruno IV 8^a
Krestianszki, H. III 413^b
Kretschmann, Karl Friedrich I 42^b; 106^a 108^{abf} 109^{af} (Bardendichtung); 291^b; 311^b; II 428^b; 524^{af} (Ode); III 433^b
Kretschmar (Maler) I 432^a
Kretzer, Max I 180^b; II 456^{af} (Naturalismus); 465^a; 674^{bf}; III 132^b; 350^b
Kretzmann, P. E. I 220^b 225^a
Kretzschmar, H. I 80^a; 443^b; II 225^a 226^a (Lied); 437^a 440^b; 530^a 534^b 538^b (Oper)
Kretzschmer III 492^a
Kreutz, J. II 675^a
Kreutzer, Konradin II 744^b
Kreutzwald IV 5^b
Kreyenberg, G. III 151^a
Kreyßig, Fr. II 54^a; III 72^a
Krez, Konrad IV 10^{bf}
Krieg, H. I 286^a
„Krieg von Würzburg“ III 312^a
Krieger, Adam I 442^{af}
— Ernst Th. Th. III 420^b
— Johann I 442^{ab}
— Joseph III 420^a
— Ph. II 533^{af}
Kringsteiner, Ferd. II 293^{bf}; 616^b; 643^a 649^b
Kristeller III 449^a
Krüger, Timm I 204^b
Krönlein I 497^{bf}
Krogmann, W. III 336^a
Kroker, E. I 448^a
Krolewitz II 375^b
Krollmann, C. I 189^a
Kron, Emma (Brenner) I 11^{af}; III 222^a

„Krone“, s. Heinrich von dem Türlin
Kronenberg, M. II 665^a
Krones, Franz R. von II 571^a; III 422^{bf}
Krubsacius II 106^a
Krüger, Alb. Pet. Johann III 349^b (Jesuitenroman)
— Bartholomäus I 53^b; III 198^a (Schuldrama)
— Benj. Ephraim II 605^b
— Felix II 281^{bf}; 344^{bf} (Metrik); III 275^b
— Ferdinand II 508^{bf}
— G. T. A. III 201^a
— Herm. Anders I 145^a; II 109^a; 509^b; 742^b 746^a; III 310^b; IV 2^a
— Johann Christian II 102^b; 112^a; 299^{af} (Lustspiel); III 141^a; 501^{af}; 518^b (Zauberstück)
— Karl Friedrich II 616^a
Krügiger, Johann II 597^a; III 197^b
Krükl, K. II 208^a
Krönitz II 749^{bf}
Krug von Nidda II 198^a
Krumpach, Nik. I 132^b
Krusch, B. I 25^{ab}
Kruse, G. R. II 650^b 651^a
— L. I 77^a
— R. II 294^b
Krutter, Franz III 226^b
Kubbe, K. II 255^a
Kubin, Alfred II 626^{ab}
Kuckhoff, A. III 335^a
Kuczynski, A. III 22^b
„Kudrun“ I 478^b; 480^{bf} u. ö. (Heldenepos); II 5^a; 336^b; 375^a 379^a (Mhd. Dichtung); 499^{af} (Nibelungenstrophe); 501^a; 576^{bf} 588^a (Österr. Literatur); 746^b; III 59^a; 261^a 264^b; 478^{bf} (Volksballade); 506^a
Kübel, Martha III 481^a
Küchler I 39^b
Kück, E. II 335^b
Kügelgen, C. von III 22^b
Kühl, G. I 227^b
Kühlhorn, W. III 335^b; 370^{af}
Kühn, J. II 322^b
Kühne, Ferdinand Gustav I 345^a; II 40^a 42^a 46^a 47^{af} u. ö. (Junges Deutschland); 155^{bf} (Kritik); 199^a; III 47^a
Kühnemann, Eugen II 100^b
Kühner, C. II 38^b
Kühnöl, Chr. Gottl. II 736^a
Kükelhan, L. I 382^b
Kuen, Albert II 80^a
— Johannes I 435^{ab}; II 217^a
„Künzelsauer Fronleichnamspiel“ I 236^{af}
Kürenberger, Der II 339^a; 358^b 361^{bf} 362^b (Minnesang); 370^a 373^a; 496^b 498^{af} 499^a 500^{af} 511^{bf}

(Nibelungenstrophe); 574^{bf}; III 77^{bf}; 264^{bf} (Spielmannsdichtung); 281^a; 319^a; 364^a; 498^a
Kürnberg, Ferdinand I 305^b; II 156^{bf} (Kritik); 174^b; 419^a; 547^a; 619^b; 632^b 653^a (Parodie)
Kürschner, J. I 348^b; III 401^b
Kürsinger, I. von II 562^{bf}
Kürsten, O. III 359^{af} 360^a
Kuffstein, Freiherr von I 500^a
Kufstein, H. L. Graf von II 600^a
Kugler, Franz Theodor I 304^b; II 430^a; III 163^a; 391^{af}
Kuh, Emil II 619^b 620^a
Kuhlmann, C. II 150^a
— Jakob II 602^b
— Quirin I 117^{af}; II 218^b; III 179^b 183^{bf} 186^b (Schles. Schulen)
Kuhn, B. II 277^b
— E. II 181^b; 547^b
— F. A. 745^a
— Gottl. Jakob I 10^{bf} 12^b; II 108^a; III 217^{abf} 222^b 223^{bf} 225^a 228^a (Schweizer. Dichtung); IV 50^b 51^a
Kuhnt, J. II 268^b
Kullmann, P. III 56^a
— W. IV 43^a 47^a
Kulmann, Elisabeth IV 9^{af}
Kulmus, A. L. II 723^a
Kummer, K. F. I 210^b; 232^a; II 365^a; 398^a; 469^a; 590^b
Kummersberg II 609^a
Kundt, E. III 459^a
Kunitz, Mich. III 418^b
Kunz, F. II 39^a
Kunzen, F. L. A. I 443^b; II 142^a; III 496^b
Kuoni, J. I 12^a
— Michael I 14^{ab}; III 228^a
Kuonrat von Landegge II 579^a
Kuranda, Ignaz II 32^a; 619^a
Kurländer, F. A. II 608^b 616^a
Kurowski-Eichen I 75^b; 303^a
Kurr, Marie (M. Hart) I 268^{ab}
Kurrelmeyer, W. I 130^a; II 582^b 583^a
Kurth, E. II 606^b
— G. II 304^b
Kurtscheid, Bertram IV 46^a
Kurz, Edilbert IV 46^a
— Heinrich I 21^b; 138^a; II 238^b; 524^b; III 218^a; 308^{af} (Stoffgeschichte); 349^b 350^a; 468^b 469^a 473^{af}
— Hermann I 74^a; 204^{af} (Dorfgeschichte); 304^b; 328^a; 504^{af} (Histor. Roman); II 107^a; 174^b; 419^a; 513^b; III 82^b; 228^a
— Isolde I 376^b 377^a; 576^b; II 224^a
— Joseph von (Bernardon) I 71^b; II 112^a; 119^a; 293^{ab}; 559^a; 604^a 605^a 607^{af} 608^a 609^{bf}

(Österr. Literatur); III 516^bf
518^a (Zauberstück)
Kurz, K. II 449^a
— Theresina II 608^a
— W. III 335^b
Kurzmann, Andreas II 585^bf

Kusser, Joh. Siegf. I 442^b; II 438^a
Kußmaul, A. II 651^a
Kutscher, A. II 601^b; III 245^a
Kybal, IV 39^b
Kyber, Manfred III 368^b

Kyd, Thomas I 257^a 276^af; 280^b 281^b
Kyöt II 732^b
Kyrieles, Hermann II 241^b
— R. III 46^a
Kyser, H. I 57^a

L.

Laas, E. I 572^a
Laber, s. Hadamar von Laber
La Bruyère, Jean de I 83^a; II 409^a; III 149^a
Lach, R. II 349^b; 573^b; III 262^b
La Chaussée, Pierre Claude Nivelle de III 128^af; 161^a; 500^bf 501^b
Lachmann, Karl I 5^ab^f (Akzent); 19^bf; 205^bf; 322^a; 474^af (Hebung und Senkung); 485^b 486^af (Heldenepos); II 138^a; 179^b; 258^b; 266^a 270^b 272^a (Literatursprache); 282^b 283^a; 343^a 345^ab^f 350^a (Metrik); 353^b 354^af 364^a 365^a (Minnesang); 499^b; 575^ab^f u. ö. (Österr. Literatur); III 37^a; 39^a; 40^a; 78^b; 237^b 238^b; 253^b 266^a 268^b (Spielmannsdichtung); 287^a; 313^b 315^a; 337^b; 437^a; 486^bf (Volks-epos)
Lachmanski, H. II 407^a 411^a; 428^b
Lackner, Christ. III 414^a
Lackowitz, W. II 38^a
Lademann, O. II 255^a
Ladenberg (Minister) III 163^a
Ladendorf, O. II 41^b
Ladislaus I. III 403^a
Lämmle, August III 207^b
Lässer, L. I 205^a
Laetus, Pomponius III 198^b
La Fare, Ch. A. de I 41^b
Lafontaine, Aug. Heint. Julius I 270^a; 286^af; 351^a (Familienroman); II 108^a; 113^b; 428^b; 744^a
— Jean de I 52^b; 284^a; 378^b; III 97^a 102^a; 364^b; 469^ab^f 470^b 471^a (Verserzählung)
Lagarde, Paul de I 133^b; 477^a; II 547^a
Lagercrantz, E. III 56^b
Lagrange IV 66^a
Lainerz I 41^b; 311^a
Laistner, L. I 324^a; II 380^b u. ö.; 419^a 420^a
„**Lalebuch**“ II 464^a; III 138^b; 147^b; 212^af (Schwank); 483^b
La Mara I 200^a
La Marche, L. de I 333^a 334^a
Lamrack III 440^a

Lamartine, Alphonse M. L. P. de I 415^a; II 55^a
„**Lambacher Passionsspiel**“ II 591^a
Lambeck, P. II 256^b
Lambel, H. II 179^b; III 213^a
Lamberg, Hugo Graf II 567^a
Lambert von Hersfeld IV 15^af
Lamennais, H. F. R. de II 48^b
Lamer, H. I 57^b
La Motte Fouqué, s. Fouqué
— — **Houdart**, Antoine de I 70^b; 378^b; II 520^a 521^b (Ode); III 97^a; 469^bf (Verserzählung)
Lampe, F. II 91^a
— K. I 354^b; III 130^a
Lampen, Wilhelm IV 46^a
Lamprecht, Jak. Friedr. II 638^b
— Karl II 287^a 289^a; 247^b; IV 5^b
— **Pfaffe** I 50^af (Antike Literatur); 64^af, 489^b; II 137^a; 164^a; 375^b; (541^a); (665^b); 732^bf (Provenzal. Literatur); III (44^a); 79^bf (Roman. Literaturen); 262^a 264^a (265^b)
— **von Regensburg** IV 44^b; 72^aff (Mystik)
Lampridius II 480^a
Lancveld, Georg (Macropedius) III 195^ab^f 196^b (Schuldrama); IV 97^af
Land, Hans (H. Landsberger) III 350^b
Landau, M. I 124^a; III 236^a
Landauer I 330^a
Landesmann, Heinrich (Hieronymus Lorm) I 326^af (Epos); 345^b; 417^a; II 619^b; 672^bf 673^b (Pessimist. Dichtung)
„**Landgraf Ludwigs Kreuzfahrt**“ I 515^b; II 134^bff 137^b 140^b; 373^a
Landi, St. II 63^b; 435^b; 530^b 531^a; 540^a
Landmann, K. III 236^a
Landois, Hermann II 508^a
Landsberg, H. II 649^b 652^b; 674^a
Landsberger, H. II 55^a
Landskranna, Stephan II 595^af
Landsmann (Fallot) I 267^a
Landsteiner, Leopold II 620^a
Lang, Andreas IV 16^b
— F. II 19^b; III 387^b; 510^b
— Joh. I 132^b

Lang, K. II 429^a
— Martin III 207^b
— Matthias III 411^b 413^a
— P. III 232^b
— Paul IV 16^b
Langbehn, F. I 48^b; (477^a)
Langbein, Aug. Friedr. Ernst I 311^b; II 112^b 113^b (Komik); 193^a 198^b; 241^a; 428^b; 745^b; III 213^af (Schwank); 473^aff (Verserzählung); 496^a
Lange, C. I 225^a; II 398^a; III 22^b
— Ernst II 739^a 740^af (Psalterium)
— Fr. A. I 418^b
— Helene I 418^b
— Joachim I 468^a; II 598^b
— Johann Christian II 681^b (Pietismus)
— Joseph II 609^b
— K. II 72^b; 588^b
— Samuel Gotthold I 48^a; 61^b; 196^b 197^af; 296^a; 467^b 468^ab 469^af (Horaz); II 219^b; 310^b; 410^a; 520^af 521^ab^f (Ode); 735^bf; III 34^a; 244^a; 472^a; 520^a
— W. II 54^a
Langen, Rudolf von I 538^b 547^a
Langenmantel, H. A. I 406^a
Langenschwarz, Max Leopold I 495^af
Langenstein, s. Hugo v. Langenstein
Langer, Anton II 620^{ab}; III 494^b
— L. II 448^a; 650^b
Langhans, J. G. I 182^b
— Paul IV 1^af
Langkammer, Margarete II 623^a
Langland, William II 583^a
Langmann, Adelheid IV 71^b
— Philipp II 623^a
Langsdorf, K. Friedr. I 494^b
Langsfeld, J. G. III 412^b
Lani, Georg III 413^b 415^a
Lanson, G. III 241^a
Lapiz, Andreas von II 586^b
Laplace III 440^a
Lappe, Karl II 107^b; 336^b
La Roche, G. M. II 192^a
— Johann II 65^af (Kasperltheater); 119^b; 616^b; 719^a; 749^b
— Karl von II 616^a
— Sophie von (S. Gutermann) I

- 142^{bf} 143^{af} (Bildungsroman); 152^{af} (Briefroman); 177^{ab}; 270^a; 285^a 286^a; 350^{abf} (Familienroman); 373^{af} 374^a (Frauendichtung); II 401^a; 407^a
- Laroche Foucauld** I 83^{af} (Aphorismus)
- Larousse**, P. II 538^b
- L'Arronge**, Adolf II 116^b; 295^{bf}; III 130^a
- Laschitzer**, S. II 587^{abf}
- Lasker-Schüler**, Else II 625^b
- Lassalle**, Ferdinand I 307^{af}; II 717^{ab}; III 521^{bf} (Zeitung)
- Laßberg**, Joseph Frhr. von II 353^b; III 217^b
- Lassen** III 492^a
- Lasso**, Orlando di II 434^a
- Lasson**, A. II 254^b; 675^b
- Latomus**, Barth. II 488^a
- Latzke**, R. II 570^{bf}; 621^a; III 495^b
- Latzko**, A. II 675^a
- Lau**, Fritz II 508^b
- Samuel II 681^b
- Laubanus**, Melchior II 482^b
- Laube**, Heinrich I 76^b; 100^a 101^a (Ausstattung); 249^{bf} (Drama); (254^b); 306^{ab} 307^a; 345^a; 507^{af} (Histor. Roman); 524^b; II 31^b; 40^{abf} u. ö. (Junges Deutschland); 155^{af} (Kritik); 171^{bf}; 235^{bf} (Literaturgesch.); 258^a; 619^{bf} 621^b (Österr. Literatur); 706^b; 710^b; 716^{af} 717^a (Polit. Dichtung); III 23^{af} (Regie); 47^a; 104^a; 150^b; 241^{af} (Sittenstück); 386^a
- Lauber**, Diebolt III 445^{bf}
- Lauckner**, Rolf III 132^b
- Laudes**, Joseph II 609^b
- Laue**, M. I 199^b
- Laufenberg**, Heinrich I 4^a; II 76^a 11^{bf} (Kirchenlied); 130^a; 201^b; 214^b; 333^b
- Lauff**, Josef von I 306^a; 360^a; III 49^b
- Laun**, s. Schulze., Friedr. August
- Lauremberg**, Johann I 8^{bf} 9^{af} (Alamode-Literatur); 121^{af} (Barock); 308^a; 360^a; II 147^a; 261^{af}; 494^b; 506^b; 637^b; 741^b; III 140^a 11^{bf} (Satire); 148^a; 431^a; 469^a
- Laurentius Albertus** I 4^b; 7^a; 140^b; II 752^a
- „Laurin“** I 478^b; 482^{abf} 484^b 485^{ab} (Heldenepos); II 576^b; III 257^a
- Lauser**, W. III 167^b
- Lautenschläger**, K. I 158^{bf} (Bühne) III 237^a
- Lauterbach**, Anton I 448^a
- von Lobau, Johannes II 475^{bf} 476^b 492^a
- von Noschkowitz, Johannes II 482^{af} 489^{bf}
- Lavalière** II 593^a
- Lavater**, Johann Kaspar I 48^a; 137^a; 319^{bf} (Epos); 416^a; 436^a; 499^b; 589^a; II 408^a 410^{ab}; 524^a; 611^b; 643^{bf} (Parodie); 659^b 660^a 661^{af} 662^a (Patriarchade); 681^{bf} (Pietismus); 735^b; III 46^b; 130^b; 141^b; 149^a; 225^a 226^{bf} 229^a (Schweiz. Dichtung); 326^{bf} 327^a 328^{bf} 329^a 330^{af} 331^b 334^a (Sturm und Drang); 460^{af}
- Lawrence**, W. J. I 104^{bf}
- „Lazarillo von Tormes“** III 166^{af}
- Lazarus**, Moritz II 281^a; III 391^b — W. III 164^b
- Lazius**, Wolfgang I 485^b; II 556^{bf}; 576^b 597^b
- Leander**, Richard, s. Volkmann, Richard
- Learned**, M. D. III 234^a
- Lebel**, Joh. III 408^b
- „Leben der Heiligen“** II (186^{bf}); III 482^a
- Lebrecht**, Mich. III 418^a
- Lecerf de Viéville** II 532^b
- Lechleitner**, F. I 124^b
- Lechner** (Komp.) I 441^a 442^b — W. II 668^b
- Lecky** I 92^a
- Leclerc** I 72^a
- Lecocq**, Ch. II 538^b
- Leconte de Lisle** III 106^a
- Lederbogen**, F. II 444^b
- Lederer**, Pater II 660^a 662^a
- Leffson**, A. I 80^b
- Leffitz**, Jos. I 265^b; III 305^{ab}
- Leffler**, Heinrich II 39^a; 624^a
- Legband**, H. I 234^a
- „Legenda aurea“** s. Jacobus de Voragine
- Legipont**, Oliver IV 17^a
- Le Grand** III 516^b
- Legrenzi**, G. I 88^a; II 531^a
- Léhar**, Fr. II 539^a
- Lehfeld**, R. I 225^a
- Lehmann**, Christoph III 285^{af} (Sprichwort)
- E. II 10^a; IV 66^a
- J. III 448^a
- O. II 411^a
- P. I 35^b; 166^b 167^{af}; 333^a; II 292^a; 393^b 395^b; 634^b 635^{bf} 636^a 652^b 653^a (Parodie)
- R. I 218^a; 315^a; 367^a; II 66^b; 126^b; 131^b; 350^a; 709^{ab}; III 71^b
- W. I 229^b; IV 81^b
- Lehms**, Georg Christian III 179^b 187^a
- Lehnerdt**, A. II 526^b
- Lehr**, F. II 403^b
- Leib**, Fr. III 73^a
- Leibing** I 234^a
- Leibniz**, Gottfried Wilh. Frhr. von I 41^b; 63^a; 91^{bf} 93^{af} 95^a (Aufklärung); 107^a; 183^b; 362^{bf} (Flugschrift); 380^a; 418^a; 469^b; II 25^a 26^a; 87^b; 94^a; 149^b; 253^b 254^{af} (Literar. Geschmack); 257^a; 278^{bf} (Literatursprache); 469^a; 558^{af}; 599^b 603^{bf} (Österr. Literatur); 698^a 703^a (Poetik); III 97^a; 455^a 458^{af} (Verlagsbuchhandel)
- Leibrecht**, Ph. II 750^{bf}
- Leinhaas**, Joh. Ernst (Pantalon) II 604^a 607^b
- Leinweber**, E., s. Leonhardt, W. E.
- Leisching** III 521^a
- Leisegang** IV 66^a
- Leisentritt**, Johannes I 433^{af} 434^a 435^b (Gesangbuch); II 78^b; 598^a; 654^b 655^{af} 656^b (Passionslied); 677^{af}
- Leisewitz**, Johann Adolf I 48^a; 197^b; 212^b 247^b (Drama); 458^b 461^{bf} (Hain); II 399^b; 424^b; (612^a); 721^a; III (335^{bf}) (Sturm und Drang); 348^b
- Leistikow**, W. I 505^a
- Leitner**, Jos. I 124^b
- Karl Gottf. R. von II 618^b
- Quirin von II 587^a
- Wolfgang II 587^b
- Leitzmann**, A. I 129^a; II 179^b; 199^b; 412^a; 577^a; III 35^b; 247^a; 335^b; IV 64^b
- Lemaître**, Jules II 158^a
- Lembert**, W. Joseph II 616^a
- Lemcke**, Hugo II 391^a
- Karl (K. Manno) I 124^a; 501^b; II 417^a; 469^a; 517^b
- Lemke**, E. II 455^a 458^a; 675^b; 723^b
- Lemm** III 390^a
- Lemmens**, L. IV 46^a
- Lemmermayer**, Fritz II 623^a
- Lemnius**, Simon I 447^b; II 473^{af} 474^b 488^a 491^{af} (Neulat. Dichtung); III 21^{af}; 195^{bf} (Schuldrama); 226^b
- Lempicki**, S. von II 146^{ab} 148^a 150^a 152^b 154^a 158^b (Kritik, Liter.); 233^a 240^b; 254^b; 257^{ab}; 258^a 260^a (Literaturgesch.); 290^a; 686^a 687^a 688^b 689^a 698^b 710^a (Poetik); III 442^a
- Lenau**, Nikolaus, s. Niembsch, Eder von Strehlenau
- Lenitz**, Elisabeth III 179^a
- Lenk**, Margarete II 38^a
- Lennig**, Friedrich I 494^{bf} 497^a
- Lentz**, Michel II 306^{bf} 307^a 308^{bf} 309^b
- Lenz**, Jakob Michael Reinhold I 43^a; 48^a; 74^b; 98^b; 197^b; 212^a 215^{af} 247^{bf} (Drama); 259^{af} (Einheiten); 285^b 294^{bf} (Engl. Literatur); 312^a; 353^b; 356^a;

- 459^b 460^a; 591^a (Hymne); II 113^b; 150^{ab} 151^{af} (Kritik); 193^b; 220^{af} 222^b (Lied); 261^b; 399^b; 403^a; 414^a; 424^b 425^b; 452^a; 525^a; 667^{af} (Pessimist. Dichtung); 713^b; III 113^a; 142^a; 168^b 171^a; 326^{af} 327^{af} 328^{abf} 329^{af} 330^a 333^{abf} 334^{abf} (Sturm und Drang); IV 6^{bf}
- Lenz, M.** I 570^b
- Lenzi, A.** II 665^a
- Leo, A.** II 429^a
- F. I 78^b; 169^a; II 403^b; 726^a
- Heinrich II 59^b
- J. II 700^a
- Leonardo II 531^{bf}
- XIII., Papst I 150^a; II 231^a; IV 40^{af}
- Leon, Gottlieb II** 524^b; 611^a 614^a
- Léonard I** 72^a
- Leoncavallo, P.** II 536^b
- Leonhard, J.** II 718^a
- R. IV 57^a
- Leonhardt, W. E.** (E. Leinweber) III 135^{bf}
- Leoni, Tomaso II** 585^a
- Leopardi, Giacomo I** 179^b; 415^a; II 669^{af}
- Leopold I., Kaiser II** 601^{bf} 602^a
- II., Kaiser II 613^{bf}
- V., Herzog von Österreich II 355^a; 575^a 578^a
- VI., Herzog von Österreich II 140^a; 575^{ab} 576^{af} 577^b
- W. IV 4^b 10^b
- Le Pays I** 403^a 405^a
- Lepel, Bernhard von I** 137^b; III 391^{af}
- Leppia, R.** I 175^{bf}; II 458^b; III 402^a
- Lerber, Sig. Ludwig von III** 217^a
- Lerbs, K.** II 200^a
- Lerch, E.** III 76^a 82^b; 107^b
- Lermontow, Michael I** 468^a; III 131^{af}
- Lersch, Heinrich II** 337^a; III 438^b
- Lert, E.** III 352^b
- Le Sage I** (2^a); III 2^a; 149^a 150^a; 51^b
- Lesser, Ludwig III** 390^{af}
- Lessiak, P.** II 571^b
- Lessing, Gotthold Ephraim I** 18^b; 40^{af}; 42^{abf} (Anakreontik); (48^a); 52^b; 54^{bf} (Antike Literatur); 60^b; 70^b 71^{af}; 81^{bf}; 84^{bf} 85^b (Aphorismus); 92^b 95^b 97^a (Aufklärung); 98^a; 99^b; 106^b; 119^b; 147^a; 160^{af} (Bühnendichter); 160^{bf} 161^{af} (Bürgerl. Drama); 183^b; 190^b 192^{af} (Dichter); 212^{bf} u. ö. 213^{bf} 245^a 246^{af} 247^b (Drama); 253^b 254^{af} (Dramaturgie); 256^b 257^b 258^{bf} 259^{af} (Einheiten); 269^a 270^b (Empfindsame Dichtung); 282^a 283^a 285^{ab} 287^{af} 288^a 289^b 290^b 293^{af} (Shakespeare) 295^a (Engl. Literatur); 301^b; 308^a 309^{ab} 310^{bf} u. ö. (Epigramm); 317^a; 335^{af} (Exposition); 353^{bf} (Familienschauspiel); 378^{ab}; 379^{af} (Freimaurer); 416^{bf}; 431^a; 445^{af}; 447^b 448^{af} (Gespräch); 468^{bf}; 471^a; 486^a; 498^b 499^a (Hiatus); 524^{af} (Honorar); 557^a; 571^b; 573^{af} (Humor); 579^b 580^b 582^a; II 1^{af} (Jambus); 28^{af} (Journalismus); 61^b; 66^{bf} (Katharsis); 88^a; 101^a; 102^{af} u. ö. (Klassizismus); 112^{abf} 119^{af} (Komik); 142^a; 147^b 148^b 149^{bf} u. ö. (Kritik, Literatur.); 159^{af} 168^{ab} (Kunst); 192^{af} (Legende); 234^a 235^b 237^a 240^a (Literaturgeschichte); 247^a ^{af} u. ö. (Literar. Geschmack); 261^{af}; 282^b; 299^{bf} 301^b (Lustspiel); 328^b; 335^b; 403^{af} (Monolog); 405^b 406^a 407^a 410^a (Moral. Wochenschrift); 450^{af} (Nationaltheater); 467^b 469^a; 520^a 521^a (Ode); 605^b 607^a 608^{bf} 609^a 610^{af} 614^a 616^a (Österr. Literatur); 639^{af} (Parodie); (662^a); (684^a) 685^{af} 687^{bf} 689^a 695^{af} 696^b 697^{af} 698^{bf} 699^{af} 700^{bf} 701^b 702^a 705^b 709^a (Poetik); 721^{af}; 727^{ab}; 749^a; III 6^b; 34^a (Reim); 63^a; 98^{bf} 99^{af} (Roman. Literaturen); 128^a 129^{af} (Rührstück); 141^b; 159^a; 161^{bf} (Schauspiel); 162^{bf}; 164^a; . 170^a ^{af} (Schicksalstragödie); 285^{abf} (Sprichwort); (305^{bf}); 320^b; 321^b 322^b 324^b 325^b 327^{af} 331^{af} 332^{bf} 333^{ab} 334^a (Sturm und Drang); 347^{bf}; 356^{af}; 366^{bf}; 383^{bf} 384^a (Trauerspiel); 387^a; 418^{ab}; 432^b 433^{af} (Vaterland. Dichtung); 458^{bf} 463^b (Verlagsbuchhandel); 470^{bf} 472^b (Verserzählung); 484^b; 487^a; 497^{af} (Vorhang); 498^b; 500^{ab} 501^{bf} (Weinerliches Lustspiel); 505^b 507^{af} (Wortspiel); 520^{ab} 521^a (Zeitung); IV 35^{bf} (Epos, Theorie); 97^{bf} (Tragikomödie)
- Lessing, Theodor II** 672^a
- Leßmann III** 47^a
- Lesueur, J.** II 535^a
- „Letanie“ III** 40^a
- Letourneau III** 441^b
- Leuchsenring, Franz Mich. I** 177^{af} 178^{af}; 197^b
- Joh. Ludw. I 177^a
- Leumann, E.** II 349^a
- Leutemann, H.** II 37^b
- Leuthold, H.** I 128^b
- Heinrich I 56^b; 60^a; 77^a; 198^b; 304^a; 315^a; 322^b; II 418^b 419^{ab}; 526^a; 546^a; 671^b
- Leutold von Seven II** 575^b; III 127^a
- Leux, Irmgard III** 240^a
- Levin, H.** I 199^b; II 154^a; III 49^b
- Rahel, s. Varnhagen von Ense
- „Leviticus“ I** 46^a
- Levitschnigg, Heinr. Ritter von II** 546^a
- Levy, P.** II 225^a; III 448^b
- R. I 79^a; 309^a
- Lewald, August I** 345^{af} (Familienblatt); II 53^a; 648^a
- Fanny I 375^{af}; II 53^f (Junges Deutschland); 241^b
- Lewalter, E.** I 84^b 85^b
- J. I 87^a; II 70^b; 750^b; III 493^b
- Lewandowski, H.** II 319^{af} 322^b (Lyrik)
- Lewent, K.** II 733^a
- Lewy, E.** III 335^b
- Lex, F.** II 572^b
- „Lex Salica“ I** 27^{af} 28^a; 45^b
- Lexner, M.** II 569^a
- Leydecker, Chr.** I 46^a
- Leyen, Friedr. von der I** 339^b; II 162^a; . III 172^a
- Leyser, P.** II 380^a u. ö. (Mlat. Dichtung); 580^b
- „Libellus septem sigillorum“ I** 87^{af}
- „Liber comitis“ I** 27^a
- de causis“ IV 77^a
- glossarum“ I 453^b
- officiorum“ I 27^a
- pastoralis“ I 27^{af}
- Lichtenberg, Georg Christoph I** 83^{af} (Aphorismus); 96^b; 431^a; II 151^a; 410^b; 428^b; 511^a; 642^a 643^{bf} 644^{af} (Parodie); III 72^a; 141^{bf} 142^a 148^b (Satire); 473^a; 524^b
- Konrad von II 228^b
- Lichtenberger, H.** II 670^b 675^b
- Lichtenstein I** 337^a (Expressionismus); IV 57^a
- A. II 145^b; III 73^a
- F. III 213^b
- Fürst III 379^b
- Ludw. Freih. von II 615^a
- Sigmund II 417^{ab} 419^b
- Ulrich von, s. Ulrich von Lichtenstein
- Lichtwer, Magnus Gottfried I** 70^b; II 103^b; III 366^b; 470^{bf} 472^{bf} (Verserzählung)
- Licimander I** 491^b
- Lieber, Franz IV** 10^{af}
- Lieberkühn II** 6^b
- Liebermann, Ernst II** 39^a
- Max I 182^b
- „Liebeskampf“ I** 278^{af}
- Liesekind II** 332^a; III 240^a
- Liebholt, Zach.** I 278^a
- Liebig, Ehrenfried II** 678^{bf}

- Liebig, Justus Frhr. von** I 345^b; II 416^a
— Lisbeth III 135^a
Liebrich, Fr. I 15^b; III 228^b
Liechti, Sam. I 12^b
Liedemann, M. Joh. III 418^b
Lieder I 52^a
Liefmann, R. I 155^b
Lienert, Meinrad I 12^b 14^b 15^{abf} (Aleman. Mundartliteratur); 205^a; III 222^b 224^{af} 225^b 227^a 228^a (Schweiz. Dichtung)
Lienhard, Friedrich I 78^b; 204^b; 302^b; 477^{af} (Heimatkunst); II 158^a; 172^{af} (Künstlerdrama); 256^{af}; 424^b; III 386^a; 438^b 439^a
Lienhart, Hans I 268^b
Liepe, W. I 38^a 39^b; 79^b; 179^b; 271^a; 502^a; II 289^a; 595^a; 667^b; III 72^b; 485^{bf}
Lier, L. I 358^b
Liessem, H. J. I 561^b
Lietzmann, H. I 128^b; 150^a; II 344^a; III 158^a
Liewehr, F. II 572^a
Liez, Nik. II 309^a
Lignis, A. II 403^b
„Ligurinus“ I 543^a 546^a
„Lilie“ II 368^a 372^b 376^b
Liliencron, Detlev von I 315^b; 327^b (Epos); 337^a; 432^b; 592^a; II 38^b; 109^b; 142^b; 169^a; 224^a (Lied); 311^{bf} (Lyrik); 337^a; 343^a; 457^{abf} (Naturalismus); 465^a; 546^a; 674^a; III 12^b; 145^{abf} (Satire); 156^a; 389^b; 438^a; 475^{abf} (Verserzählung); 505^a; IV 56^{bf} (Kunstballade)
— Rochus von I 170^a; 512^a; II 176^b; 215^b; 226^{af} (Lied); 358^a; 434^b; 529^a; 594^a 596^a; III 22^b; 167^b; 493^b
Lilientein, Heinrich II 514^b
Lillo, George I 161^{af} (Bürgerl. Drama); 287^{abf}; 353^b; III 170^{afbf} 172^b (Schicksalstragödie)
Limbach, H. II 322^b
Limburger II 516^a; III 153^a
„Limburger Chronik“ III 256^b
Lincke, P. II 539^a
Lindau, Paul II 118^a; 157^a; 256^a; 456^{af}; 633^{af}; III 105^a; 241^{bf} (Sittenstück)
— Rudolf II 547^a; 671^b
Lindblad, A. II 537^a
Linde, A. von der III 446^b
— Otto zur I 98^b; IV 57^{af} (Kunstballade)
Lindeboom, J. I 539^{bf} 562^b
Lindelbach, Mich. I 545^a
Lindemann, F. II 206^a; 255^a
— J. I 19^b
Lindemayr, Gottlieb II 561^a
— Maurus II 557^b 559^a 560^{afff}; 608^a 610^{bf} 617^a (Österr. Literatur); 719^b
Linden, G. von IV 47^a
— M. J. Freih. von II 611^b
Lindenborn, Heinrich I 436^{af}; II 80^{bf} (Kirchenlied); 658^{af}
Lindenschmitt II 337^b
Linder, Max II 72^a
Linderer, Robert II 337^a
Lindner, Alb. I 305^b 306^a
— E. O. II 225^a
— Ernst IV 7^a
— Fr. I 197^b
— Michael (Linderer) I 343^{bf} (Facetie); 398^a; 441^a; II 325^{ab}; III 147^b; 212^{af} (Schwank)
— R. II 667^b
Lindquist, I. III 511^{bf}; 514^b 516^a
Linemann, Albert II 129^b
Lingelsheim, G. M. I 196^b; II 216^b
Lingg, Hermann I 77^a; 198^b 199^a; 304^a; 324^a; 378^a; II 416^b 417^{abf} u. ö. (Münchener Dichtergruppe) 546^a; 671^b; IV 56^{bf} (Kunstballade)
Link, Toni II 621^b
Linke, P. III 53^a
Linnebach, Ad. I 158^{bf} 159^a; III 353^b
Linold III 294^{af}
Lins, Bernhard IV 47^a
Lioba IV 13^b
Lionardo, s. Vinci, Lionardo da
Lipiner, Siegfried I 77^{af}; II 622^a; 673^{bf}
Lipmann, Heinz III 305^a
Lippe, Graf Alex. zur I 198^a
Lipperheide, F. II 143^b
Lipps, Th. I 67^b; 167^{bf} 168^a (Drama); 181^b; 217^b 218^a 253^a; 577^b; 578^{bf} (Humor); II 67^{bf}; 286^a; 633^a; III 53^a; 160^{bf} 161^a (Schauspiel); 243^{af}; 384^{af} (Trauerspiel)
Lips, Johann Heinrich II 106^b
Lipsius I 430^b; III 179^b
Lisco, F. G. II 656^a
— Salomo II 86^b
Liscow, Christian Ludwig I 48^a; 148^b; 416^b; II 148^{bf} (Kritik); III 140^b 141^{bf} 142^a 148^b (Satire)
Liss, K. II 119^b
Lissinsky, W. II 538^a
List, Guido II 623^{af}
— St. I 80^a
Liszt, Franz von I 198^b 199^a; II (175^a); 226^a; 263^a; 338^b; 449^b; 540^a; 618^b
Litschauer, Der II 578^b
Little, G. A. I 333^b
Littmann, E. I 382^b
— Max III 303^a; 353^b
Littrow I 345^b
Litzmann, B. I 251^b; 279^b; II 311^{bf} 317^b 322^a (Lyrik); 458^b; III 242^b
Liupolt von Scharpfenberg II 575^b
Liutbert, Bischof II 343^a
Livius I 52^{af}
„Livländische Reimchronik“ I 187^{bf}; IV (6^a)
Lobe III 341^{bf} 343^b
Lobkowitz, Bohuslav II 596^b
Lobsien, Wilhelm II 39^a
Lobwasser, Ambrosius I 307^b; II 79^a 90^{abf} (Kirchenlied); 734^{af} 735^{ab} 738^{abff} 739^{bf} (Psalmen); III 87^b; 511^a
Locher, Jakob (Philomusus) I 194^a; 537^b 543^a 544^{afff} 547^b 555^a 558^a 563^a (Humanismus); II 190^a; 447^{af}; 494^a; 595^b; (688^b)
Lochner, J. III 335^b
Locke, John I 93^b; 183^b; 418^b; II 26^a; 320^{af} (Lyrik); 406^b
Loder, E. J. II 537^b
Loebel, Johannes IV 89^b
Loebell Wilhelm II 469^a
Löben, Otto Heinr. Graf von I 303^a; II 108^{af}; 222^b; 745^{af}; III 435^b
Löbenstein, Ph. III 131^a
Löber, Christiana Dorothea I 194^b
Löbl, E. F. III 522^a; 524^a
Löbner, H. II 38^{af}; 411^a
Löffler, K. III 445^{bf}
Löhner, Franz II 416^b
Löhle, F. III 356^a
Löhner, Johann II 207^a; 533^b
Löhr, J. A. Chr. II 34^b
Löns, Hermann I 205^a; 578^{af} 587^a (Humoreske); II 38^b; 337^a; III 369^{bf} (Tierdichtung); 438^b; 491^b
Loeper, G. von II 543^a
Löschke II 546^a
Löw, K. Friedr. III 416^a
Löwe, J. J. II 533^a
— Juliane II 616^a
— Karl I 104^a; 443^b; II 540^a
— Ludwig II 616^a
— Richard I 454^b
Löwen, Johann Friedr. I 106^a; 291^b; II 121^b 123^b; 520^b; III 124^{af} (Romanze); 249^a; 388^a; 472^b
Loewenberg, J. III 505^a
Loewenstein, Rudolf II 36^b 37^b
Loewenthal, E. III 47^b
Löwenstern, Matthäus Apelles, s. Apelles Löwenstern, M.
Logau, Friedrich von I 8^{bf} 9^{af} (Alamode-Literatur); 121^a 122^b (Barock); 261^a; 283^{af}; 308^a 309^{aff} (Epigramm); 416^{ab}; II 1^b; 261^a; 666^b; 724^b; 741^b; III 3^b; 140^b; 148^a; 178^a 179^a (Schles. Schulen); 251^a; 272^a; (305^a); 352^a; 431^a; 502^b

Logau, George von III 430^a
Logroschino, N. II 534^b; III 239^{af}
Logus, Georgius II 471^a
„Lohengrin“ I 102^{bf} (Aventiure);
 414^b; 512^b 515^a 518^a; II 375^a;
 III 82^b
Lohenstein, Daniel Kaspar von I 67^b 69^a (Antikis. Dichtung);
 107^b; 116^a 120^{bf} 123^{af} (Barock);
 151^a; 170^a; 196^b; 243^b 244^{af}
 (Drama); 284^b; 430^{bf}; 491^b;
 520^a; II 23^b; 95^b; 147^b; 245^a;
 600^a; 638^{af} (Parodie); III 93^a
 96^{af} (Roman. Literaturen);
 154^a; 178^b 179^a 182^{ab} 184^{af}
 185^a 187^{af} (Schles. Schulen);
 189^{af}; 199^b 200^a; 235^a; 298^b;
 431^{bf} (Vaterländ. Dichtung)
„Loher und Maller“ III 483^a
Lohmeyer, Julius II 37^b; 337^b; 391^a
 — Walther I 171^a; II 336^b
Lohre, H. I 291^b 292^b; 300^a II 225^a;
 III 488^b 493^{bf}
Loiseau, H. III 305^a
Lommattsch, E. II 732^b; III 78^b
 91^b
Lomonossow III 130^b
Longin II 520^a; 695^a
Longus I 64^b; II 7^{bf}; III 151^{bf}
Lonicerus, Philipp I 332^b
Loos II 623^b
Loosli, C. A. I 14^{ab} 15^a III 228^a
Lopé de Vega I 257^b; II 468^a; III
 95^{bf} 102^{bf} (Roman. Litera-
 turen); 123^b; 151^b 153^a 154^a;
 IV 95^{af} 96^{af} 98^a (Tragiködie)
Lo Presti, Franz II 606^{af} 609^a
Lorck, C. B. III 444^b 453^b
Loredano III 186^a; 188^b
Lorenz, Chr. Heinrich III 201^a
 — O. I 539^a; II 718^a
Lorenzen, L. I 384^{af}
Lorenzin II 605^b 606^a
Lorenzo, G. II 534^a
Loreto, V. II 530^b
Loris, s. Hofmannsthal, Hugo von
Loritz, H., s. Glareanus
Loritz, K. II 562^a
Lorm, Hieronymus, s. Landes-
 mann, Heinrich
„Lorscher Beichte“ I 125^b
„— Bienensegen“ I 32^a; III 514^b
— Spottgedicht IV 14^b
Lortzing, Albert II 209^{af}; 536^{af}
 (Oper); III 240^a
Loserth II 592^a
Lossius, Kaspar Friedrich II 34^{ab}
 — Lucas II 494^a
Lothar, Rudolf II 623^a
Loti, P. (J. Vianud) II 513^b
Lotichius Secundus, Petrus II 67^a;
 261^a; 430^a; 474^b 478^{bff} 480^a
 485^a 493^a 495^a (Neulat. Dich-
 tung)
Lott, B. II 403^b

Lotter, Melchior I 131^b; III 452^{bf}
Lotti II 531^a 533^b (Oper)
Lottmann, Gerhard II 508^b
Lotz, Ernst Wilhelm I 337^a
Lotze, Rud. Hermann II 66^b
Louis Ferdinand, Prinz III (380^a)
Loumyer, P. II 391^a
Luber, L. II 566^a
Lubinus, Eilhar II 491^a
Lublner, Hugo II 118^a; III 241^b
Lublinski, Samuel I 78^b; 217^b
 218^a; II 158^{bf}; 469^{ab}; 496^b;
 709^a
Lucanus, Marcus Annäus I 318^b;
 453^{bf}; II 594^b; III 186^b („Phar-
 salia“)
Lucas, M. III 439^a
Lucian, s. Lukian
„— der Märtyrer“ I 455^a
Lucidarius III 482^{af}
Lucilius III 137^b
Lucius, E. II 178^a
Lucka, Emil III 133^a
Luckwald, E. II 672^a
Luden, H. II 31^a; III 439^b
Luder, Peter I 530^{bf} 531^a 532^a
 (Humanismus)
Luder von Braunschweig I 186^{aff}
 u. ö. (Deutschordensdichtung);
 II 184^b
Ludewig, Joh. Peter III 519^{bf}
Ludin II 431^a
Ludolf von Sachsen IV 85^a
„Ludus de Antichristo“ II 398^{af}
„— de nativitate Domini“ II 591^b
— in cunabulis Christi“ II 591^b
„— trium magorum“ II 296^a;
 592^{af}
Ludwig, Albert I 307^a; II 55^a;
 145^b; 175^b; 237^b; 289^b
 — August (A. Rabe) III 358^{bf}
 360^a
 — (Bruder) IV 43^b
 — Emil III 386^a
 — F. II 203^b; 432^b; 573^b
 — Fr. R. II 204^a
 — Otto I 137^{bf} (Bibl. Drama);
 163^{af} (Bürl. Drama); 167^b;
 204^a 25^{bf} (Dorfgeschichte); 250^{bf}
 (Drama); (254^{ab}); 260^a; 296^{bf}
 299^{bf} (Engl. Literatur); 305^b;
 348^b 351^b; 354^b; 367^b 524^b;
 574^b 575^{af} 576^a (Humor); II
 55^a; 101^a; 116^{af} (Komik); 172^b;
 403^a; 416^b; 452^a 455^b; 465^{af}
 (Nhd. Literatur); 619^b; 707^{bf}
 (Poetik); 710^b; 748^{af} (Psychol.
 Roman); III 4^b 8^{bf} 9^{af} (Realis-
 mus); 66^{af} 69^{bf} 70^{bf} 72^b (Ro-
 man); 144^a; 241^b; 306^a; 360^{af}
 (Thüring. Dialekttdichtung); 384^a
 — **der Deutsche** I 22^b 31^{ab} 32^a;
 330^b 331^a; III 428^a
 — **der Fromme** I 33^a; 37^a; II
 205^a; 501^b; III 42^b; 257^b

**„Ludwig des Frommen Kreuz-
 fahrt“**, s. „Landgraf Ludwigs
 Kreuzfahrt“
— von Anhalt-Köthen III 271^{af}
 272^a 273^b
— von Fossombrone IV 40^a
— I., König von Bayern II 651^a;
 715^b; III 349^a; 507^b; IV 12^b
— II., König von Bayern II 749^a
— X., König von Frankreich II
 230^a
— XIV., König von Frankreich I
 8^a; II 209^b; 436^b; 467^b; 532^a; III
 48^b; 60^b; 96^a 97^a; 431^b
— I., König von Ungarn II 582^a;
 III 393^a
— II., König von Ungarn III 408^a
— VI., Landgraf von Hessen II
 735^a; 740^a
 — Landgraf von Thüringen III
 477^{abf}
Ludwigh, Sam. III 420^b
„Ludwigslied“ I 22^b 29^a 32^{bf}
 (Ahd. Literatur); 172^{bf} 173^{af};
 (512^a); II 68^a; 141^{bf} (Kriegs-
 poesie); 205^{af} (Leis); 267^{af};
 630^a; 722^{bf} (Preislied); III 41^a
 42^a; 49^b; 262^b; 316^b; 428^a;
 467^{af} (Verserzählung)
Lübeck, Joh. K. III 417^b
„Lübecker Totentanz“ II 505^a
Lücker, F. III 385^a
Lück, Stephan I 439^a
Lücke, O. I 80^b
Lüdeke, H. I 296^{af}; II 234^b
Lüder, F. I 300^a
Lüder zu Loßhausen, E. G. von I
 494^{bf}
Lüderitz, Anna II 731^a
Lüdtke, Franz I 381^a
 — Gerhard III 309^a
Lüers, F. I 166^b; II 572^a
 — Grete III 305^a; IV 70^b
Lueger, Karl II 622^a
Lührs, Ph. M. II 411^a
Lüscher, Fr. I 512^a
Lütcke, H. IV 64^b
Lütgert, W. II 100^b
Lütteken, A. I 199^b
Lütow, Karl von II 417^a
Lufft, Hans II 277^a; III 17^a; 452^{bf}
Luick, K. II 344^a; III 156^b 157^a;
 280^a
Luis, Don II 599^a
Laise Henriette von Brandenburg
 I 372^b
Luitgard von Tongeren IV 67^b
Lukács, G. von I 218^a; II 513^a
 514^{af} (Novelle); III 64^{ab} 65^{bf}
 71^{bf} 72^{af} (Roman); IV 39^a
„Lukasglossierung“ II 11^a
Lukian I 65^b 66^{af} 72^b; 430^a; 446^{bf}
 447^{abf} (Gespräch); 549^b 558^b
 559^b; II (192^b); 424^a; 682^b; III
 44^a; 139^a; 148^a 149^a; 379^{af}
 380^a

380^{af} (Totengespräch); 471^b
472^a
Lukrez I 430^b
Lully, Jean II 532^b
— Jean Baptiste I 105^{af} (Ballett);
II 206^a; 436^{bf} 437^{af} (Musik);
532^{af} 533^a (Oper); 538^b; III
239^a
— Louis II 532^b
Lumtzer II 571^b
Lundius I 167^a
Lundt, Zacharias I 69^a
Luntowski, A. II 10^a
Lunzer, J. II 141^a; 576^b
Lupolt von Hornburg II 575^a
Luschin von Ebengreuth, A. II 571^a
Luscinius, s. Nachtigall, Ottmar
Lussy III 342^a
Lustig, August I 266^b; II 296^a
— F. III 335^b
Luther, Arthur II 670^b; III 133^b
— Johann I 134^a; II 277^{bf}; III
22^{bf}; 446^b 452^{abf} 453^{bf} (Ver-
lagsbuchhandel)
— Martin I 52^{bf} 53^{af} (Antike
Literatur); 62^b 63^a 65^{bf} 66^{af}
67^{abf} (Antikisier. Dichtung);

81^b; 131^{afff} u. ö. (Bibelüber-
setzung); 135^{bf}; 153^{ab} 154^a;
155^b; 189^a; 240^a; 256^a; 395^{abff}
(Schriftsprache). 398^b 399^a
(Frñhd. Literatur); 415^a; 423^{bf}
424^{ab} (Geistl. Dichtung); 433^a;
448^{af} (Gespräch); 466^b; 537^b
548^b 550^a 551^a 554^a 558^a 560^{bf}
568^{bf} (Humanismus); II 12^a;
76^{bf} 78^{af} 82^{bf} u. ö. (Kirchen-
lied); 93^{bf} 100^a (Klassik); 101^a;
101^b 103^a; 119^b; 127^b; 130^a;
188^{bf} (Legende); 215^b (Lied);
231^b 232^{af} (Litanei); 241^b; 261^a;
274^a 275^{af} 276^{abf} 278^{ab} 279^a
(Literatursprache); 310^a; 335^b;
445^b 447^b; 471^a 473^a 486^b 488^a
489^a 491^{ab} 492^b (Neulatin.
Dichtung); 505^{bf} 506^b; 522^b
524^a; (561^a); 636^{bf}; 653^{bf} 655^b
(Passional); 676^{bf} 677^{af} (Pfingst-
lied); 712^a; 720^b; 733^b 734^{abf}
735^{af} (Psalmdichtung); 737^{af}
(Psalterium); III 13^a 14^{af} u.
ö. (Reformationsliteratur); 87^{bf}
89^{bf} (Roman. Literaturen);
(114^a); 139^b; 194^{bf} 196^b 197^b

(Schuldrama); 205^a; 215^{af} 216^a;
233^{ab}; 244^b; 271^b; 283^{bf} 284^{bf}
(Sprichwort); 331^b; 349^b; 366^b;
(400^b); (408^b) 409^{bf} 413^a; 451^{af}
452^{af} 453^{af} 453^{bf} (Verlagsbuch-
handel); 465^{af} 466^{bf} (Vers); 491^a;
495^b; IV 44^{af}; 60^a 61^b 62^a 63^a
(Meistergesang); 85^{bf} (Mystik);
91^{bf} 92^{af} (Teuffelliteratur)

„**Lutherische Strebkatz**“ III 18^a

Lutterotti, Karl von II 568^a 570^{af}

Luftwin II 185^a; 579^{bf}

Lutz, F. III 135^b

— V. I 521^b

Lux, Joseph August II 174^b; 255^a;
624^b

„**Luzerner Osterspiel**“ I 233^{aff}

Lycosthenes, s. Spangenberg,
Wolfhart

Lyly, John I 68^a; 282^b; 360^a; II
727^a; III 234^{bf} (Schwulst)

Lyra, Friedr. Wilhelm II 506^b; III
321^{af}

Lyser, Joh. Peter Theodor II 294^b;
670^b

M.

Maack, M. II 515^a
— R. I 288^b
Maab, E. I 80^b; II 100^b
Macaulay I 505^{bf}
Mach, Ernst II 624^b 625^{af}
Machin, Lewis I 271^b 275^a 276^a; II
599^a
Mack, H. III 335^b
Mackay, John Henry II 457^b;
674^b; III 251^b
Mackensen, L. III 485^b
Mackenzie, C. II 537^b
Macpherson, James I 247^a; 260^b;
291^{af} 292^a (Engl. Literatur);
II 250^b; III 324^b; 433^a
Macrobius I 332^b
Macropedius, s. Lancveld, Georg
Maacklenburg, A. II 672^a
Mäder, Johann IV 43^b
Mähl, Joachim II 507^{bf}
Mähly, Jakob I 11^b; III 72^a; 222^a
Män, Wolfgang von II 655^b
Mandel, Johann II 594^b
Maenner, L. II 62^a
Männling, Christian III 179^a 182^a
Maercker, F. A. II 48^b
Märtens, Ilse II 17^b
Märzroth, s. Barach, M.
Maeterlinck, Maurice I 477^a; II
263^b; 468^b; 496^a; 652^a; 674^b;
III 106^a
„**Magdalenenklage**“ II 215^a
Magdeburg, Johann II 84^a; 738^{bf}

„**Magelone**“ III 88^b; 483^b
Magnin, Ch. II 396^b; 750^b
Magnus, R. II 458^b; 709^b
„**Mahabharata**“ II 545^b
Mahlberg, P. I 183^a
Mahler, Gustav II 622^a 624^a 625^{af}; III
492^a
Mahlmann, August II 428^b; 449^a;
646^{bf} (Parodie); III 481^a; 496^a
„**Mahrenberger Psalter**“ III 40^b
Mahrholz, W. II 260^a
„**Mai und Bealor**“ II 577^a
Maianus II 518^b
Mailáth, Joh. Graf III 420^a 421^b
Maillard, Oliverius IV 44^{af}
Mailly, A. II 573^a
— Chevalier de III 102^a
Maimonides IV 74^{bf}
Maindon, E. II 75^b
„**Mainzer Beichte**“ I 125^a
Maier, Joannes I (334^{af})
Mair von Nördlingen, Hans III
481^{bf}
Mairet, Jean de I 257^b
Maistre, Joseph de II 715^a
„**Maistre Pathelin**“ I 355^{af}; II
302^a; III 194^b
Majo, Fr. di II 532^a
Major, E. I 193^b
— Elias III 179^a
— Georg I 136^a
— Johannes II 473^a 489^{bf} 491^{af}
(Neulat. Dichtung)

Makart, Hans II 620^a 621^b

Mäle, E. II 164^a

„**Malegys**“ III 263^{af}

Malder, Josua III 175^b

Maler Müller, s. Müller, Friedrich

Maletier, Joh. III 416^a

Maletta, Manfred Graf III 256^b

Malherbe, François de II (694^b);
III 90^b

Mallarmé, Stephane III 106^{bf}

Mallet, Paul Henri I 107^{bf}; 111^a

Malsburg, Frhr. von der II 108^a;
745^a; III 125^b

Malß, Karl I 496^{af}; II 115^a; 295^a

Mamertus von Vienne II 231^a

Man, D. de IV 88^a

Manacarda, G. I 80^a; II 471^a

Mande, Henri IV 85^a

Mandel, Christoph III 409^a

Mandič, D. IV 39^{bf}

Mangold, H. W. I 79^b

— J. I 266^{bf}; II 295^b

Mangolt, Bürk II 584^b; III 377^a

Manheimer, V. III 187^a

Manitius, M. I 79^b; II 380^a 390^a

395^b; IV 17^a

Mankowski, H. I 222^a; III 274^a

Manlius II 587^b

Manly II 288^a

Mann, Heinrich I 181^{af}; 339^b;
II 175^{ab}; 263^{bf}; 514^{bf} (Nouvelle);
527^{af}; 675^a; 718^a; III 145^b

146^{af} 150^{bf} (Satire); 351^a; 386^a

- Mann**, Thomas I 181^{af} (Dekadenzdichtung); 318^a; 327^{bf} (Epos); 336^b; 351^b; 368^b; II 175^{af} (Künstlerroman); 256^a; 457^a; 496^b; 514^{bf} (Novelle); 675^a; 748^b; III 64^{af} 65^{bf} (66^b) 71^{bf} 72^a (Roman); 145^b; 150^{bf}; 370^a
- Mannheimer**, V. III 34^a
- Manning**, Ph. III 164^b
- Mannlich**, Eilger I 500^a
- Manno**, Karl, s. Lemcke, Karl
- Manns**, B. II 67^b; 458^b
- Mannstedt**, Wilh. II 295^b
- Mansfeld**, E. (H. H. Pearson) II 537^b
- Mansfeldt**, Arnold II 294^b
- Mansholt**, T. I 236^b
- Mansi**, J. D. II 380^a
- Manso**, Joh. Kaspar Friedrich I 312^b; II 261^b; 644^b
- Mantegna** I 181^b
- Mantuan**, J. II 572^b u. ö.
- Mantuanus**, s. Baptista Mantuanus
- Manuel**, Hans Rudolf III 216^a 230^a
- Juan III 2^a
- Niklaus I 53^b; 241^{af} (Drama); 358^a; 362^b; II 111^b; 168^a; III 17^a; 147^b; 160^a; 175^b; 216^a 227^b 229^{bf} 232^{af} (Schweiz. Dichtung)
- Manutius**, Aldus III 448^{af}
- Manz**, Felix I 155^b
- Manzon**, Alessandro I 299^a; 503^b; II 152^b
- Mara**, des III 470^b
- Marat-Bèze** I 22^a
- Marazzoli**, Marco II 435^b; 530^b
- Marbach** III 485^a
- Marbe**, K. II 344^b; III 56^a; 442^a
- Marble**, T. L. I 218^a
- Marcabru** II 658^b
- Marcello**, B. II 207^b; 531^b; 631^b
- Marcellus Burdigalensis** III 515^{af}
- Marck**, S. I 97^a
- Marckwald**, C. I 265^b
- Maréchal** I 72^a
- Marées**, A. von II 449^b
- Margarete von Navarra** I 355^a; II 510^b; III 2^b
- von Ypern IV 67^b
- Marggraff**, Hermann II 53^a 62^b; 156^{af} (Kritik); III 354^{ab}
- Margis** II 284^a
- Maria**, Königin von Ungarn III 408^a 409^a
- von Burgund III 187^b
- Maria Theresia**, Kaiserin I 437^a (Gesangbuch); II 210^a; 522^b 524^a; 605^{af} 606^{bf} (Österr. Literatur); III 416^b
- Maria Tudor** III 219^b
- Marie Eleonore von Schaumburg-Lippe** II 682^a
- von Oegnies IV 67^b
- Marien**, J. L. III 417^b 418^a
- „Marienlob“** II 334^{bf} 335^a; 372^b
- Marinelli**, Karl Edler von II 293^a; 612^b 616^{bf}
- Marinetti** III 106^b
- Marini** (Marino), Giambattista I 318^b 319^a; II 148^a; III 92^{bf} 95^{bf} 96^a (Roman. Literaturen); 180^a; 235^{af} (Schwulst); 297^a
- Marivaux** I 269^b; III 464^a; 128^a; 161^a; 500^b; 516^b
- Mark Aurel** II 406^a
- „Markgraf Walther“** III 483^b
- Markgraff**, H. III 252^a
- „Markolf“** III 209^b 210^{bf}
- Markwardt**, B. I 193^b; 200^a; 218^b; 588^b; II 255^b; 323^a; 701^a 710^a; III 335^a 336^a
- Markwart**, O. I 561^b
- Marlbrough**, Herzog von III 379^b
- Marlin**, Josef III 421^{af} 422^a
- Marliitt**, Eugenie, s. John, Eugenie
- Marlowe**, Christopher I 242^b; 275^b 276^{ab}; 280^b; II 727^a
- Marmontel**, J. F. III 171^a; 294^{bf}
- Marner**, Der I 146^a; 415^b; 490^b; II 377^{af} 378^{af} (Mhd. Literatur); 686^a; 711^{bf}; III 138^a; 258^a 260^b 261^a (Spielmannsdichtung); 292^b; 312^a; 429^a; 479^{af} 480^a (Volksballade)
- Marot**, Clément I 355^a; II 90^b; 734^a 738^{af} (Psalmen); III 87^b
- Marpurg** I 443^a
- Marr** II 32^b
- Marriot**, Emil, s. Mataja, Emilie
- Marryat**, Frederick III 62^{af}
- Marschalk**, Nikolaus I 551^{af} 552^b 567^a
- Marschner**, Heinrich August II 208^b; 332^a; 338^b; 535^{bf} (Oper)
- Marshall** III 368^a 369^a
- Marston**, J. I 275^{ab}
- Martène** II 388^a
- Martens**, Kurt I 181^a; 446^a; II 255^a; 675^a
- Probst I 385^b
- Martersteig**, M. I 251^b; 254^a; 307^a; 522^a; II 10^b; III 163^a; 296^b; 303^b
- Marthen**, Herbord v. d. I 552^{bf}
- Marti**, Fr. III 228^a
- Martial** I 121^b; 166^b; 283^a; 307^b 308^{af} 310^{af} u. ö. (Epigramm); 430^a; II 494^a; III 180^a 186^a
- Martianus Capella** I 34^a; 453^b
- Martin**, Ernst I 80^a; 167^a; 236^b; 479^a; 485^b; 539^a; II 275^b; 353^a; 654^a; III 317^b
- F. II 612^b
- J. III 125^b
- Martin**, Karl I 286^b
- Karlheinz I 407^a
- von Cochem, s. Cochem
- von Wien, Abt IV 16^a
- Martinelli** II 65^a
- Martinon**, Ph. III 320^a
- Martinus**, Georg II 481^{bf}
- Marton**, J. III 417^b
- Marullus** I 491^a
- Marx**, Arno III 369^b
- Karl II 32^a; 295^b
- M. II 210^b
- Masaccio** I 181^b
- Mascagni**, Pietro II 536^b
- Masen**, Jakob II 19^{bf} 20^{bf} (Jesuitendrama); 22^a; III 200^a
- Masereel**, Franz III 382^b
- Masing**, O. III 389^b
- W. III 280^a
- Masius** III 368^a 369^a
- Masnicius**, T. III 413^a
- Mason**, J. I 170^b; 276^a
- Massenet** II 537^a
- Massinger**, Philipp I 275^b 276^{abf}
- Maßmann**, Ferdinand I 128^b; 455^a; II 179^b; III 37^a; 435^b
- Mastalier**, Karl II 524^a; 610^b; III 433^{ab}
- Mastiaux**, Kaspar Ant. von I 438^{af}
- Mataja**, Emilie (Emil Marriot) II 623^a; 742^a
- Mathy**, Karl III 218^a
- Matkowsky**, Adalbert I 407^a; II 338^a
- Matthaei**, K. I 79^b; II 353^{af}
- O. II 581^a
- Matthäus** I 45^b
- Johann II 598^a
- von Bassi IV 39^{bf}
- von Beheim I 129^b
- Matthesius**, Johann II 84^b; 597^a; III 366^b
- Mattheson**, Johann II 26^a; 64^a; 404^b; 540^a
- Matthias**, E. II 14^b
- König III 407^b
- Matthiessen**, M. I 466^b
- Matthis**, Adolf I 268^{af}
- Albert I 268^{af}
- Matthisson**, Friedrich von I 20^b; 73^a; 262^{af} (Elegie); 302^{ab} 303^a; 313^a; 416^a; II 96^a; 107^b 108^b; 152^a; 220^a 222^b (Lied); 426^a 427^a; 525^{af} (Ode); 647^{af}; III 48^b; 221^a
- Mattyásovsky**, E. IV 7^a
- Mauburnus**, s. Mombaer, Jan
- Mauder**, J. II 39^a
- Mauermann**, S. I 159^b; 279^b; II 24^a
- Maupassant**, Guy de I 352^a; 446^a; II 513^b; 674^b; 747^a; III 105^a 106^a
- Maupertuis**, P. L. M. de II 666^b

- Maurenbrecher**, Wilh. I 561^a
Maurer, J. R. II 185^b; III 226^a
Maurice de Sully I 332^a
Mauris, P. III 439^b
Mauritius, Georg II 487^{bf}; 597^a; III 198^a
Mauro, Hortensio II 206^b
Maury, G. B. I 292^b
Maußer, O. I 232^a; III 146^b; 151^a
Mauthner, Fritz II 157^b; 631^b 632^{bf} 633^b 634^a 651^{bf} 652^b (Parodie)
Mautner, Eduard II 619^b
 — K. II 573^{af}
Mauvillon, E. II 147^a
 — J. II 151^a
Max, Johann II 604^{af}
 — Kaiser v. Mexiko I 48^b
Maximilian I., Kaiser I 194^{af} (Dichterkrönung); 397^a; 478^b; 565^b; II (273^b); 460^a; 488^a; 576^b; 587^a 594^a 595^{bf} (Österr. Literatur); III 187^{bf}; 430^{af}
 — II., König v. Bayern I 198^b; II 415^{ab} 416^a 419^a (Münchener Dichtergesellschaft)
 — Franz, Kurfürst I 150^a
May, Andreas II 419^a
 — J. IV 70^b
 — K. II 700^a; III 335^a
 — Karl II 37^{bf} (Jugendliteratur); 242^b 252^b; 652^b; III 47^a
Mayberg, Joh. Wilh. II 605^a 607^{ab}
Mayer, A. II 204^a; 225^b; 571^b; III 28^a; 187^a
 — A. (P. Heribert) II 557^a
 — A. L. IV 64^b
 — August L. II 225^b
 — Christoph II 598^a
 — F. A. I 79^a
 — G. II 45^b
 — Johann Friedrich III 412^a
 — Karl II 613^a
 — Robert III 7^a
 — Wendelin IV 46^a
Maync, H. I 307^a; II 237^a; 238^a; 260^a; 282^a; 458^b; 670^a; III 151^a
Mayr, A. I 199^b
 — Michael II 587^b
 — S. I 226^b; II 591^a
 — Simon II 535^{ab} 537^a (Oper)
 — von Reutlingen, Martin IV (65^a)
Mayreder, Rosa I 348^b; 377^{af}
Mayrhofer, G. I 307^a
 — O. II 54^a
Mazzini, Giuseppe II 46^{bf} 44^{bf}; 618^{af} III 103^b
Mazzocchi, D. II 435^a; 530^b; 540^a
Mazzuchetti, Lavinia II 234^a
Mechthild, Pfalzgräfin I 392^b 396^b; II 460^a; 595^{af}; III 484^a
 — von Hackeborn IV (70^b)
Mechthild von Magdeburg I 371^{bf}; 422^b; II 319^b; III (305^a); IV 68^{bf} 71^b 84^a (Mystik)
 — von Stand IV 71^a
Meckler I 78^b
Mecour II 607^a
Meder I 519^b
Mederus, P. III 14^b
Medicus, Fr. II 254^b
Meding, Oskar (Samarow) II 742^a
„Meditationes vitae Christi“ IV 44^b
Mednyanszky, A. Freih. von III 420^{ab}
Meerheimb, Richard von I 324^b; II 399^b
Meerwarth, Hermann III 369^{af}
„Meerwunder“ I 478^b
Megerle, Ulrich (Abraham a Sancta Clara) I 9^a; 52^b; 81^b; 87^b; 121^{af} (Barock); 319^a; 332^b; II 113^b; 191^a; 447^{bf} (Narrenliteratur); 557^{af}; 601^a (603^{af}); III 140^b; 148^a; 413^b; 431^{bf} (Vaterländ. Dichtung); 506^{bf}
Meggendorfer, Lothar II 37^b
Megiser, H. II 558^a; 598^a
Mehans, Jan van (H. Havemann) II 263^b
Mehlhorn, P. IV 67^a
Mehlis, G. II 322^b; 705^a; III 112^b; IV 66^a
Mehring F. II 62^a
 — G. I 512^a
 — S. II 117^{bf}; 548^a
Méhul, E. N. II 535^a
Meidner II 168^a
Meier, E. II 547^a
 — Georg Friedrich I 197^a; 469^{af}; II 148^b; 253^a; 696^b 697^a 698^{af} 699^{bf} (Poetik)
 — Joachim I 406^a; III 154^{af} (Schäferroman)
 — John I 128^a; 512^a; II 182^b; 224^b; 228^a; III 192^b 193^b 194^a; 244^b 245^{af}; 486^b; 488^{ab} 490^{af} 492^{bf} 493^{bf} (Volkslied); 496^{af}
 — M. II 228^a
 — P. G. I 34^a
 — Graefe, J. II 255^a; 750^b
„Meier Helmbrecht“, s. Wernher der Gärtner
Meil II 132^b
Meinck, E. III 439^b
Meinecke, F. I 91^b 95^a 97^a; II 45^b; 450^b; 718^a; III 119^b; 296^a; 427^b; 439^a
Meiner II 192^a
Meiners, Chr. I 97^a
Meinert, J. G. II 617^a
Meinhart, Adalbert, s. Hirsch, Marie
 — H. III 187^b
Meinhold, Wilhelm I 174^{bf} (Chro-

- nikal. Erzählung); 303^a; 507^a; II 241^a
Meinhold, P. III 134^b
Meininger, Ernest (R. Nest) I 267^b
 — Jules I 267^b
Meinloh von Sefflingen (Sevelingen) II 211^b; 358^b 361^b 363^a (Minnesang); 372^a; III 77^{bf}
Meinong, A. III 50^a
Meinrad, G. I 319^a
Meisl, Karl II 293^{bf} 295^a (Lokalstück); 616^b; 643^a 649^{af} (Parodie); III 517^b 518^a (Zauberstück)
Meisner, H. II 53^b; III 446^b
Meisen, s. Heinrich von Meissen
Meißner, Alfred I 264^a; 306^b; 321^b 323^b 324^b (Epos); II 52^b; 241^b; 419^a; 619^a 620^a; 651^b; 671^b
 — August Gottlieb I 73^b; 579^{af}; II 107^a 323^b; 613^a; 727^b; III 58^a
 — Der II 578^b; III 258^a; 292^b
 — J. I 279^b
 — M. III 201^a
 — Rudolf I 35^b; 370^b; III 427^a; 504^a
Meister, A. I 333^a
 — Chr. G. L. I 307^b 308^a
 — F. III 201^a
 — J. G. II 245^{af}; 696^{af} (Poetik)
„Meister Reuans“ II 586^{af}
Meisterlin, Sig. I 532^{af}
Mejer, W. III 453^a
Melanchthon, Philipp I 132^a; 240^a; 537^b 544^b 559^a 566^a 570^a 571^{af} 571^{bf} (Humanismus); 589^a; II 470^a 472^{bf} 473^{af} 474^a 475^{af} 476^a 491^{af} 493^{ab} (Neulat. Dichtung); 524^a; III 18^a 19^{bf} 20^{af} 22^a (Reformationsliteratur); 194^b; 408^a 409^b; 448^b 450^a; IV 62^a
Melas, L. Chr. III 412^b
Melchior, F. I 298^a
Melczar, Jakob III 420^{ab}
Meletaon, s. Rost, Joh.
Melesville II 650^a
Melich II 571^b
Melissus, s. Schede, Paul
„Melker Marienlied“ II 68^a; 573^b
Mell, Max II 626^a
Mellemann, Alb. Friedr. II 481^b
Melos, Ida III 49^a
„Melusine“ III 89^a; 483^a
„Memento mori“ II 365^b 372^a; III 136^a
Menander I 160^a
Menantes, s. Hunold, Christ. Friedrich
Menard, Jean-Jacques II 308^b 309^a
Mencke, B. G. III 273^a
 — Joh. Burkhard (Philander) I 405^{ab} (Galante Dichtung); 491^b; 521^b II 696^a
 — Otto II 25^a

- Mendelssohn**, Moses I 42^a; 92^b 95^b; 215^a 216^a; 288^a; 447^b; II 28^a; 149^b 150^b (Kritik); 253^a; 403^a; 696^b 697^a 698^b 699^a 701^b 702^a (Poetik); 736^a; III 68^a (Roman); 98^b; 141^b; 327^a 331^a 333^a (Sturm und Drang); (384^a)
- **Bartholdy**, Felix II 223^a 226^a; 540^a; III 491^b
- Mendheim** II 431^a
- Mendoza** III 166^a
- Menge**, Gisb. IV 46^a
- Menghin**, Oswald II 653^a
- Mengs**, Anton Raphael I 74^a; 418^a; II 105^a 106^a
- Menhardt**, H. II 396^b; 576^b
- Menius**, Justus I 564^a 570^a
- Menken** II 185^a
- Menninger** II 609^a 612^b
- Manno Simons** II 338^a 339^a
- Mentel**, Johann III 448^b
- Mentelin** III 380^a
- Mentz**, F. II 570^b
- Mentzel**, Elisabeth I 279^b; 497^b
- Mentzer**, Joh. II 657^b (Passionslied); III 179^a
- Menz**, G. III 443^a
- Menzel**, Adolf II 35^b; 168^a; III 391^b
- Ludwig III 191^b
- Wolfgang II 32^a; 68^b; 40^b 41^a 43^b 44^a 46^b 54^b (Junges Deutschland); 154^a (Kritik); 234^a 235^b; 258^a; 287^b; 647^a 652^a (Parodie); 716^a; III 217^b; 440^b (Vergl. Literaturgesch.); 524^a
- Mentzer**, Johann s. Mentzer
- Merbach**, P. A. I 218^a; II 54^a; III 354^b
- Mercadante** II 535^b
- Mercier**, L. S. I 353^b; 491^b; II 701^a; III 295^b; 326^a
- Merck**, Joh. Heinrich I 177^a 178^b; 197^b; II 28^b; 151^a (Kritik); III 45^b; 68^b (Roman)
- Mereau**, Sophie I 144^a; 152^b; 374^a; II 197^a; 425^b
- Mereshkowskij** III 132^a
- Merget**, A. II 30^b
- Merian**, M. III 273^a
- W. IV 51^a
- „**Merigarto**“ II 372^a; 429^b; III 38^b; 40^a; 43^b; 136^a
- Méril** II 398^a
- Mérimée**, Prosper II 513^b
- Merkel**, Gabriel I 262^a; II 646^a (Parodie)
- J. II 473^b
- L. III 275^a 280^a (Sprechmelodie)
- Wilhelm von II 651^b; III 391^a 392^a
- Merkels**, J. B. II 308^a
- Merker**, Erna I 43^b; 110^a; 463^a; 470^a; II 10^a (Idylle); III 4^a
- Paul I 134^b; 401^b; 523^b; 564^a (Humanismus); II 193^b 196^a; 198^b 200^a (Legende); 251^a; 260^a; 282^b 290^a (Literaturwissenschaft); 469^a; 473^b 491^a 492^a (Neulat. Dichtung); III 15^b 22^b; 310^b; 373^b (Tischzuchten); 452^a
- Merkle**, S. I 97^a
- Merlo-Horst**, Jakob I 410^b
- Mersch**, K. II 305^b
- Merschberger** I 294^a
- „**Merseburger Zaubersprüche**“ I 19^a; 29^b; 36^a; III 42^a; 136^a; 407^b; 512^b 513^a 514^a 515^a (Zauberspruch)
- Mersmann**, H. II 350^a; 573^a; III 490^b
- Merswin**, Rulmann IV 84^a (Mystik)
- Merula**, P. II 390^b
- Merulo** II 631^b
- Merx**, A. II 543^a
- Merz**, Johann I 12^b
- Merzdorf**, Th. II 387^b
- Meschendorfer**, Adolf IV 7^b
- Meßmer**, F. I 380^a
- Meßner**, Joseph II 620^a
- Mestwerdt**, P. I 562^b
- Meszlény**, R. IV 29^b 38^a (Epos, Theorie)
- Metastasio**, Pietro II 205^b 206^a 207^a (Libretto); 438^a 531^a 533^b 534^a 535^a (Oper); 603^b; III 101^a
- Metellus von Tegernsee** II 381^b 574^b; III 262^a
- Methfessel**, A. II 449^b; III 244^b
- Methner**, J. I 217^b; 709^b
- Methodius** II 290^b
- Metis**, E. II 53^b
- Mettenleiter**, D. I 229^a
- Metternich**, Klemens Fürst II 42^b 43^a 44^a (Junges Deutschland); 619^a; 715^a 716^a (Polit. Dichtung); III 436^b; 463^a
- Mettin**, W. II 140^a; 205^b
- Metz**, Karl II 309^b
- Metzger**, Ambrosius IV 62^a 64^a (Meistergesang)
- W. III 112^b
- Metzner** II 625^b
- Meumann**, E. I 367^a; II 161^a; III 53^a
- Meunier**, E. F. II 158^b
- Meurer**, Theodor I 325^a
- Meusel**, J. G. II 631^b
- Meuslin**, W. I 154^a
- Meyer**, A. I 570^b
- A. M. III 134^b
- A. R. II 264^a
- Adam (Abt) IV 16^a
- Meyer**, Anton II 305^a 306^a (Luxemb. Mundartdichtung)
- E. II 209^b; 287^a; 731^b
- Fr. III 335^b
- Fr. Herm. III 459^a 460^b (Verlagsbuchhandel)
- Fr. L. N. I 525^a; II 427^a; 719^a (Pse.)
- G. III 194^a
- Georg Heinrich I 477^a
- Heinrich III 154^a (Schäferroman); IV 58^b
- Heinrich, s. auch: Meyer-Benfey, Heinrich
- Joachim II 64^a
- Johann II 294^b; 507^b 509^a (nd. Literatur)
- Johann Heinrich II 106^b; 642^b (Parodie)
- K. II 164^a
- Kathi II 540^b
- Konrad I 11^b
- Konrad Ferdinand I 20^b (Alpenpoesie); 76^b; 175^a (Chronik. Erzählung); 179^b; 304^a; 323^a (Epos); 431^b; 503^b 508^b 510^b (Histor. Roman); II 2^a; 92^b; 116^a; 157^b; 174^b (Künstlerroman); 282^a 287^a; 414^b (Motiv); 513^b (Novelle); 748^a (Psychol. Roman); III 3^b (Rahmenerzählung); 11^b 12^b (Realismus); 48^b; (56^b); 105^b; 218^a 221^a 223^b 224^a 226^b 227^a 231^b (Schweiz. Dichtung); 350^a; 389^b; 505^a; IV 56^b (Kunstballade)
- Leo I 189^a
- N. III 473^a
- P. I 334^a
- Richard Moritz I 43^b 44^a; 81^a; 82^a 85^a (Aphorismus); 90^b; 89^b (Asyndeton); 167^a; 193^b; 196^b; 296^b; 317^b (Epitheton); 370^b (Formel); 378^a; 478^a; 578^a 582^b 584^b 588^a (Humoreske); II 53^b; 68^b; 109^b 110^a (Klimax); 118^b; 265^a; 290^a; 296^a; 340^b; 361^a; 411^b; 498^a; 629^b 630^a; 631^a 652^b (Parodie); 659^a; 666^b 674^a; 709^a; III 12^b; 28^a; 61^a; 71^b 73^a; 105^b; 142^a; 304^a; 310^b; 318^a; 346^b; 347^a 350^a 351^a (Tendenzdichtung); 427^a; 441^b; 505^b 507^b 508^a; 524^b
- Rudolf I 13^a
- Theodor A. I 365^b 366^b 367^a (Form); II 286^a; 709^b; III 304^b
- Traugott III 228^a
- V. II 545^a
- W. I 165^a 166^b 167^a (Carmina Burana); 220^b 222^b 225^a 227^b 237^a (Drama); II 185^b; 292^a; 432^b; 579^b 588^b 589^a; III 31^b

- Meyer-Benfey**, H. I 80^b; II 284^b; 414^{bf} (Motiv); III 174^a; IV 66^a
 — **Franck**, Helene IV 66^a
 — **Merian**, Th. I 11^{bf}; III 222^a 228^a
 — **Speyer**, Wilh. II 349^b; 382^{bf} u. ö. (Mlat. Dichtung)
 — **von Knonau**, G. II 382^{bf}
 — — — Joh. Ludw. II 103^b; III 366^{bf} 367^{af} (Tierdichtung)
Meyerbeer, Giacomo II 536^a 537^{af} 538^b (Oper); 650^a
Meyern, Friedr. Wilh. II 611^a; III 295^{af}
Meyr, Melchior I 204^{af}; 325^{af} (Epos); II 62^b; 416^b 417^a 418^b 419^b 422^a (Münchener Dichtergesellschaft); 547^b
Meyrink, Gustav I 353^a; 446^a; II 625^b; 634^{af} 652^a (Parodie)
Meysenbug, Malwida von I 375^{af}
Mezger, J. J. III 218^b
Michael, E. I 199^b; II 78^a; 655^a — F. I 159^a; 230^b; 253^b; II 148^a; 689^a; IV 67^a
 — Peter (Brillmacher) II 20^b
Michaelis, C. I 227^b; II 398^a
 — Joh. Benjamin II 640^b 641^{af} (Parodie)
 — Joh. David I 134^b; II 546^b; 659^b 660^a (Patriarchade)
 — Paul III 415^a
Michalitschke, A. II 204^a
Michel, C. I 408^a
 — F. II 730^b 731^b
 — H. II 668^a
Michelangelo, s. Buonarroti
Michelet, Jules I 526^b
Michels, V. I 242^a; 358^b; II 240^a; 266^b; 350^a; 365^a; 592^b; III 293^a
Michiele, Pietro I 491^{ab}
Michiels, J. I 46^a
Micraelius III 199^b
Micyllus, s. Molzer, Jakob
Middendorf, Jul. II 674^a
Miegel, Agnes I 376^b 377^a; II 337^a; IV 57^{af}
Mielke, Gerda I 300^b
 — H. I 339^b; 446^a; 510^b; 588^a; II 54^a; 145^b; 458^b; 515^a; III 72^{bf} (Roman)
Mierlo, J. van IV 67^a 71^{bf} 88^b (Mystik)
Mies, P. II 350^a
Migne I 222^a; II 178^a; 382^b u. ö. (Mlat. Dichtung)
Mihalovich, E. von II 538^a
Milberg, E. I 284^a; II 411^a
Milchsack, G. I 225^a 227^b 231^b 232^b (Drama); II 335^a; 590^b
 — W. II 588^b
Mildebrath, B. I 4^a; 102^a; III 47^b; 61^a; 72^b
Miles, Matthias III 415^b
Milesius, David II 493^b
- Mill**, John Stuart II 258^b
Miller, A. I 80^b
 — Johann Martin I 73^a; 152^{bf} (Briefroman); 197^a; 262^{af} (Elegie); 270^b; 312^a; 443^b; 458^a 460^{abf} 462^a (Hain); II 220^a (Lied); 410^b; 524^{bf} (Ode); 632^a 642^b 643^{af} (Parodie); 667^a
Millöcker, Karl II 621^b
„Millstätter Genesis“ II 573^b; III 36^a
„Sündenklage“ II 665^b
Milo von St. Amand II 178^a
Milton, John I 70^b; 146^b; 147^a; 289^{bf} (Engl. Literatur); 318^b; 416^a; 462^b; 468^a 469^{ab}; II 148^{ab}; 246^b; 465^b; 487^b; 638^a; 659^{af} u. ö. (Patriarchade); III 216^b 220^{af}; IV 30^a 32^b (Epos, Theorie)
Minarik, L. IV 39^b
Minato, N. II 205^b 206^b; 436^a; 601^b
Minckwitz, Johannes I 58^b; II 709^b; 728^b; 752^a
Minden, s. Gerhard von Minden
Minding II 338^a
Minges, Parth. IV 46^a 47^a
„Minneburg“ I 414^b
„Minnelehre“ II 371^a
Minnich I 11^b
Minor, Jakob I 6^b; 7^b; 18^b; 19^b 20^a; 43^b; 60^a 62^a; 89^b; 90^b; 138^a; 147^a; 200^b; 210^b; 242^a 249^b; 279^b; 318^a; 378^{ab}; 448^{bf}; 474^b 475^a; 499^a; II 2^a; 12^b; 55^b; 64^b; 68^b; 109^a; 110^a; 196^b; 240^{af}; 282^a 283^a; 327^a; 328^a; 348^a 349^a (Metrik); 365^a; 500^b; 511^b; 547^b; 621^a; 643^a; 732^b 733^{af}; III 30^b 34^b; 51^b; 57^a; 127^{af}; 168^{bf} 170^{abf} 171^a 175^{af} (Schicksalstragödie); 247^a; 298^a; 305^b; 315^b 320^a; 335^a; 351^b; 352^b; 387^b; 388^b; 389^b; IV 30^b
- Minssen**, J. I 383^a
Minzloff, R. II 334^b
Mirauer, F. II 540^b; III 325^b
Mirbt, C. IV 49^b
Miris, von, s. Bonn, Franz
Mis, L. I 296^b
Misson, J. II 564^{bf}
Mitschel, R. M. II 515^a
Mittler, Fr. Ludw. III 492^b
Mitzka, W. II 723^a
Mocker, Anton II 489^{bf} 492^{bf}
Mockzowski II 118^a
Modes, Th. I 159^a
„Modus florum“ III 467^b
„Liebinc“ III 255^{af}; 467^b
„Ottine“ III 256^{af}
„Uttine“ III 261^b 262^b
Möbius, Friedr. Wilh. (Frdr. von Trais) I 495^{bf}
 — Martin, s. Bierbaum, O. J.
Möckel, K. II 62^b
- Moegelm**, J. III 252^a
Möller, A. v. d. Bruck II 109^b
 — Boy P. I 386^b
 — Paul II 284^{af}
 — Ludwig III 198^a
 — M. I 19^b
Möllhausen, B. III 47^a
„Mömpelgard“ I 66^b
Mönch von Salzburg, s. Hermann von Salzburg
 — **von Weingarten** IV 15^b
Mönkemeyer III 237^a
Mönkemöller, O. II 448^a
Mönnich, W. B. II 517^b
Mörrike, Eduard I 56^b; 76^b 77^{af} (Antikis. Dichtung); 175^a; 264^{af} (Elegie); 303^a; 314^{bf} 315^a (Epigramm); 324^{bf} (Epos); 499^a; 593^b; II 10^{af} (Idylle); 35^b 37^b; 92^{ab}; 115^{af} (Komik); 168^a 169^a 174^{af} (Kunst); 198^a; 222^{af} (Lied); 282^a; 315^a 321^b (Lyrik); 329^{bf} (Malerroman); 337; 341^{bf} (Metapher); 417^b; 430^a; 513^{af} (Novelle); III (66^b); 120^a 121^{bf} (Romantik); 142^{bf} 143^a; 159^{bf} (Schattenspiel); 491^{af}; 504^{bf}; IV 54^{bf} (Kunstballade)
Mörkkofer, J. C. III 218^b 232^b
Möschlin, F. III 228^a
Möser, A. II 671^b
 — Justus I 107^b; 202^{bf}; 471^a; 477^a; II 28^b 29^b; 119^a; 193^{bf} (Legende); 405^b 408^{ab} 410^b; 719^a; III 57^a; 434^{af} (Vaterland. Dichtung) 492^a; 520^{af} (Zeitung); IV 58^a
Mogk, E. I 456^{bf}; III 134^a; 511^b; 514^b
Mohl, R. von III 72^b; 296^a
Mohlbeg, P. Kunibert II 292^b
Mohr, F. I 210^b
 — Joseph I 439^{af}; II 82^a
Mohrmann III 477^b
Moißl, G. II 573^b
Molanus II 599^b
Moldner, Andreas II 597^a; III 409^a
Moleschott, Jakob I 345^b; III 7^a
Molière, Jean Baptiste I 105^a; 148^a; 167^b; 168^a; 246^{af} (Drama); (334^b); 431^b; II 171^b; 206^a; 293^a; 297^a 298^a 302^{af} (Lustspiel); 338^a; 436^b; 532^a; 616^b; 719^a; III 23^b; 63^a; 83^b 96^b 97^b 98^b 102^b (Roman. Literaturen); 128^a; 499^a; 500^b; IV 94^{af} 98^{bf} (Tragikomödie)
Molitor, R. II 204^a; III 376^b
 — W. I 137^b
Moll, Chr. H. II 558^b
 — F. II 625^b
 — W. H. II 729^b
Mollenhauer, K. III 439^a
Moller, A. IV 58^a

- Moller, Dan. Wilh.** III 412^b
— **Heinrich II** 477^{af}; 493^b
— **Martin II** 657^a
- Mollerin, Gertraud II** 723^a
- Molo, Walther von II** 174^b; 302^a;
III 72^b
- Molsa II** 485^a
- Moltke, Adam II** 107^b
- Molz, Frdr. I** 13^a
- Molzer, Jakob (Micyllus) II** 472^{af};
III 195^b
- Mombaer, Jan (Mauburnus) IV**
85^{af} (Mystik)
- Mombert, Alfred I** 417^a; 592^a;
II 320^b; 496^b
- Monachus Sii Galli II** 255^a 257^b
261^b
- Moncrif I** 311^a; III 124^a
- Mone, F. I** 223^b 228^b 234^a 236^b
238^b 239^a (Drama); II 179^b;
205^b; 383^b 389^{af} u. ö.; 589^b 590^a
- Monnier, J. I** 226^a
- „Monseer Bruchstücke“ I** 26^b 27^a
- Monsigny, P. A. II** 535^{af}; III 239^a
- Montaigne, Michel de I** 330^a; II
406^b; III 487^a
- Montalvo I** 38^b
- Montanus, Martin I** 343^{abf}; 398^a;
III 212^a
- Montchrétien III** 102^a
- Monte, G. II** 665^a
- Montemayor, Jorge de I** 500^{af};
III 94^b; 151^b 152^{af} 153^a (Schä-
ferroman); 188^b
- Montesquieu, Charles de I** 179^{af};
II 103^b; 253^b; (280^b); 541^b;
III 100^{bf} 102^b; 295^{af}
- Monteverdi, Claudio II** 205^b; 435^a;
530^{af} 531^a 536^a (Oper); 540^a;
III 185^a
- „Montevilla“ III** 482^{bf}
- Montfort, Hugo von, s. Hugo von**
Montfort
- Montreux, N. de (du Mont-Sacré)**
I 500^{af}; III 152^a
- Moonen, H. II** 68^a
- Moor, E. III** 422^b
- Moore, Thomas I** 287^a; 297^a
- Moormann, M. II** 54^a
- „Morant und Galie“ I** 512^b; III
257^b 262^b
- Mordhorst I** 414^b; II 353^a
- Moréas III** 106^b
- Morel, G. II** 199^a; IV 70^b
— **L. III** 439^b
- Morelli, Teresina II** 605^a
- Moreno-Lévy, Jakob II** 627^a
- Moreto, Don Augustin II** 602^a 616^a
— **Pelegrino III** 36^b
- Morf, H. III** 89^a 94^{bf}
— **Walther I** 12^b 15^b
- Morgenstern, Christian I** 417^a; II
117^a (Komik); 631^b 641^b (Pa-
rodie); III 145^b; 504^b
- **Lina II** 37^a
- Morhof, Daniel Georg I** 58^b; 107^a;
140^b; 521^b; II 25^b; 142^a; 147^{bf}
(Kritik); 232^{bf} (Literarhistori-
ker); 256^b; 691^a 695^{af} (Poetik);
III 67^b; 175^a; 180^b; 519^{bf} (Zeit-
tung); IV 58^a
- Moritz, Karl Philipp I** 5^a; 59^a; 74^b;
143^{bf}; 286^b; 350^b; 418^a; 431^a;
II 95^a; 106^a; 426^b; 667^a; 701^{af}ff
702^{af} 704^a (Poetik); 728^b; 752^a;
III 168^b 172^aff 173^{af} 174^a
(Schicksaltragödie)
- **Herzog von Sachsen III** 22^{af}
- **Kurfürst von Sachsen II** 478^a
- **Landgraf von Hessen I** 66^b;
277^{bf} II 688^b
- „Moriz von Craun“ I** 64^b; 515^b;
II 372^b; III 467^b
- Morländer II** 651^b
- Morneweg, K. I** 561^b
- Morré, Karl II** 568^{af}
- Morren, Theophil, s. Hofmanns-**
thal, Hugo von
- Morrhenn, A. III** 247^a
- Morris, M. III** 335^b
- Morsheim, Johann von, s. Johann**
von Morsheim
- Morsier, E. de II** 458^b
- Mortier IV** 27^b
- Morungen, s. Heinrich von Mo-**
rungen
- Morus, Thomas I** 67^a; III 293^{bf}
- Moscherosch, Johann Michael I** 3^b;
8^{bf} 9^{af} (Alamode-Literatur);
121^{bf} 122^b (Barock); 201^b; 265^a;
308^a; 430^b; II 326^a; 405^a; 637^{bf}
(Parodie); 666^b; 683^{af} 720^b; III
67^b; 95^b; 140^{af} 148^{af} (Satire);
166^b; 272^{ab} 273^a; 431^{af}
- **Quirinus II** 516^a
- Moschos I** 499^b; II 3^b 4^b 5^a 6^b
(Idylle); 640^b
- **Johannes I** 332^a
- Mosen, G. I** 221^a
- **Julius I** 76^b; 307^a; 326^{af}
(Epos); II 198^b; 651^b; 710^{bf};
715^b; III 150^b
- Mosenthal, S. II** 619^b; III 494^b
- Moser, Friedr. Karl von II** 29^b;
527^{bf}; 660^a 662^{af} (Patriarchade);
III 433^{bf}
- **Gustav von II** 116^b; 303^a; 719^b
(Posse)
- **H. J. I** 90^b; II 203^b 204^{abf} 205^b
(Leich); 224^b; 349^{bf} (Metrik);
358^a; 432^b (Musik); 575^{ab} u. ö.;
637^a; III 25^b; 318^b; 376^{af}bf
377^{af} 378^a 379^a (Ton); 464^b
- **J. II** 566^a 567^a
- **Kolo II** 624^b 625^b
- **V. II** 17^b; 275^b
- Mosher, J. J. I** 334^a
- **W. E. III** 296^a
- Mosonyi, s. Brand, M.**
- Moszkowsky, A. II** 632^a
- Mothes, R. I** 90^a
- Motte, la II** 253^b
- Motz, A. III** 422^b
— **Paulus III** 359^{bf} 360^a
- Moulin-Eckart, R. du I** 510^b
- Mozart, Wolfgang Amadeus I**
73^a; 88^b; 105^a; 379^b; II 206^a
207^b 208^a; 323^b; 332^a; 399^b;
438^{bf} 440^{ab} (Musik und Lite-
ratur); 531^b 534^{bf} 535^{af} 537^a
(Oper); 606^b 609^a 610^b 611^a
612^{abf} 613^{af} 624^b (Österr. Lite-
ratur); (649^b); III 240^{af} (Sing-
spiel); 352^b; 517^{af} (Zauber-
stück)
- **Leopold III** 341^{af}
- Much, R. II** 571^{bf}
- Muckenheim, R. III** 320^{ab}
- Muckle, F. II** 62^a
- Mudre I** 436^a
- Müchler, K. K. II** 428^b; 631^a
653^a; III 473^a
- Mügelin (Mügin); Heinrich von, s.**
Heinrich von Mügelin
- Mügge, Th. III** 47^a
- Mühlbach, Luise I** 375^{af}; 506^b;
II 51^a
- „Mühlenlied“ II** 505^a
- Mühlenpfordt, F. III** 439^a
- Mühler, Heinrich III** 390^b
- Mühlforth, Heinrich I** 116^a (Ba-
rock); 196^b; 405^b; III 179^a 182^a;
(236^a)
- Mühsam, Kurt II** 718^a; IV 57^a
- Mülender, W. II** 395^a
- Mülich von Prag II** 581^b
- Mülinen I** 234^a
- Müllendorff, Charel II** 308^b
- Müllenhoff, Karl I** 19^b; 35^a; 110^{bf}
111^a (Barditus); 172^a 173^b; 386^a;
478^b; 485^b; II 137^a; 239^a; 266^{ab}
267^b 268^b 275^b (Literatur-
sprache); 354^a; 540^a; III 40^a;
237^b; 253^b 254^b; 486^{bf} (Volks-
epos); 516^a
- Müller, A. I** 79^b; II 547^b
— **A. Fr. II** 253^b
— **Adam I** 354^a; II 30^b; 59^b; 154^{af}
(Kritik); 222^b (Lied); 527^{bf};
614^{ab}; 715^a; III 118^{bf} (Ro-
mantik)
- **Alfred III** 159^a
- **Auguste II** 350^a
- **B. II** 17^b
- **C., s. Müller-Fraureuth, K.**
- **Dominik I** 15^b 16^a
- **E. II** 708^a
- **E. R. II** 76^b
- **Emil III** 134^b
- **Emma I** 286^a
- **Ernst I** 16^{af}
- **Fooke Haissen II** 506^b
- **Fr. III** 422^a
- **Friedrich (Maler) I** 74^b; 98^b;
201^{bf} 202^b (Dorfgeschichte);

- 247^b; 294^{bf} (Engl. Literatur); 304^b; 590^{af}; 591^{af} 593^a (Hymne) II 8^{bf} (Idylle); 151^a; 168^a; 207^b; 410^b; 425^b; 659^b 660^a 661^{af} 662^a (Patriarchade); III 320^b; (335^{bf}) (Sturm und Drang) 385^b; 485^b; IV 52^{bf} (Kunstballade)
- Müller, Friedr. August** I 320^b (Epos); II 107^b
 — Fritz II 118^a
 — G. IV 67^a
 — Günther I 39^b; 443^b; II 224^b 225^{af} (Lied); 285^a; 327^b; 350^a; 354^b 365^{af} (Minnesang); 517^b; 598^b; III 25^b; 33^{bf} (Reim); 59^a; 187^b; 318^{abf} (Strophe)
 — H. II 73^a 82^b
 — Heinrich III 412^b 413^a
 — J. II 71^a; IV 70^b
 — J. T. I 494^b
 — Jakob Aurel III 417^a
 — Johann (Regiomontanus), s. Müller von Königsberg, Joh.
 — Joh. Gottwerth (von Itzehoe) I 3^b; 350^{af} (Familienroman); II 113^b; III 149^{af} (Satir. Roman); 226^b 227^b
 — Joh. Heinr. Friedr. (Schröder) II 607^{af}; 609^{bf} 612^b (Österr. Literatur)
 — Johannes von I 87^b; 305^a; II 614^a; III 221^a 226^b (Schweiz. Dichtung)
 — Johannes Cadovius I 381^{bf}
 — K. IV 39^a
 — K. K. II 230^b
 — Karoline II 616^a
 — Maler., s. Müller, Friedrich
 — Martin III 516^a
 — Michael II 740^a
 — N. I 80^a; II 10^a
 — Otto II 174^b
 — P. II 53^{bf}
 — R. II 24^a; 572^b
 — Robert II 626^{af}; III 134^b
 — Rudolf I 11^a
 — Sophie II 616^a
 — W. III 164^b
 — Wenzel III 240^a
 — Wilhelm I 4^a; 304^b; 313^b; II 107^a; 222^{bf} (Lied); 336^{bf}; 428^a; 546^a; 669^b; 679^b 680^a; 715^b; 745^b; III 57^a; 121^b (Romantik); 321^a; 352^a; 435^b; 491^b; 496^a
 — Wolfgang I 321^b 324^b 325^{af} (Epos)
 — von Itzehoe, s. Müller, Johann Gottwerth
 — von Königsberg, Johann, (Regiomontanus) I 540^{bf} 541^b 565^a (Humanismus); II 594^{bf} 595^a; III 87^{af}
 — von Königswinter, W. I 198^a
 — von der Werra II 124^b

- Müller-Blattau, J. M.** II 204^b; III 25^b; 238^b
 — **Fraureuth, K.** II 111^b; 424^b; III 58^b; 72^b; 135^b; 159^a
 — **Freienfels, R.** I 218^a; 253^{af}; 329^b; 367^a; II 131^b; 254^b; 284^a; 348^a; 415^a; 665^a; 709^{ab}; IV 29^b
 — **Friedberg, K.** III 226^a
 — **Guttenbrunn, Adam** II 174^b; 622^b 623^a; III 386^a; IV 8^{af}
 — **Münster** II 39^a
 — **Mylius** II 742^b
 — **Reif, W.** IV 70^b
 — **Samland** II 723^b
Müllner, Gottfr. Adolf II 31^{bf}; 152^b; 648^b 649^{af} (Parodie); III 104^b; 168^{af} 169^{bf} 172^{af} 174^{bf} (Schicksalstragödie)
Münch, W. II 100^b
Münch-Bellinghausen, Graf II 44^a
 — Franz Josef Frhr. von (Friedr. Halm) I 76^a; 139^b; 306^a; 345^b; 416^b; II 171^a; 546^a; 618^b; 741^b; III 437^b
Münchgesang, R. II 38^a
„Münchhausen“ III 46^b
Münchhausen, Borries Freiherr von I 104^a; II 322^a; 430^b; III 438^b; IV 56^{bf} 57^b (Kunstballade)
 — Karl Friedr. Hier. Freih. von II 423^{bf}
„Münchner Beichte“ I 126^a
„— Marienklage“ II 590^b
„— Osterspiel“ I 232^{af}
Mündel I 268^b
Münig, Elisabet II 234^b
Münster, Sebastian III 215^a
Münter I 436^a
Müntzer, D. I 268^{bf}
 — M. I 154^a
 — Zacharias I 52^a
Münzer, A. II 39^a
 — Andreas II 477^b
 — G. II 225^b; III 379^a
 — Thomas II 654^{bf}; III 182^{bf} (Reformationsliteratur)
Mützell, J. II 91^{bf}
Mulert, W. I 39^b
Mulig, Joh. Ad. I 342^{bf}; 535^a
Munck, Georg II 514^{bf}
Muncker, Fr. I 43^b; 110^a; 149^a; II 239^a; 285^b; 403^b; III 402^a; 439^a
Mundt, Erna I 234^a
 — Theodor I 254^a; 307^a; 345^a; II 40^a 41^{bf} u. ö. (Junges Deutschland); 155^{af} (Kritik); 235^{bf}; 258^a; 280^{af} (Literaturwissenschaft); 707^{af}; 716^a; III 47^a; 150^b
Mural, Lily von II 38^a
 — Ludwig von III 216^{bf} 219^{bf} 230^a

- Muratori, L. A.** II 103^b
„Murbacher Hymnen“ II 11^{af}
Murer, Josef III 229^a
„Muri“ (Osterspiel) I 226^{bf}; II 273^a; 589^b; III 214^b
 — (Sequenz) III 32^b
Muris, W. III 187^b
Murmeliuss, Johann I 538^{bf} 547^{bf} II 190^a; 476^b; 518^a; IV 89^b
Murner, Thomas I 66^a; 362^b; 394^b 397^a 398^a; 415^b; 463^{bf} (Grobian. Dichtung); 537^a; II 120^a; 168^a; 297^b; 324^{bf} 325^b; 446^{af} 447^{af} (Narrenliteratur); 459^b 464^a; 510^b; 636^{bf} 640^b (Parodie); 720^b; III 15^{bf} (Reformationsliteratur); 34^a; 138^b 139^{abf} 147^{af} (Satire); 236^{bf}; 283^b 284^{bf} (Sprichwort); (305^a); 430^a; 449^a; IV 45^a; 103^{bf} (Trunkenheitsliteratur)
Murr I 311^b
Murro, Seb. I 537^a
Musäus, Joh. Karl August I 3^b; 151^b; 285^{bf} (Engl. Literatur); 350^{ab}; 374^a; 579^a; II 28^b; 35^a; 113^a; 192^{bf} (Legende); 642^{af} 643^b (Parodie); III 46^{bf}; 141^a 149^{af} (Satire)
Musaeus IV 92^a
Muschl, J. B. II 38^a
Muschler, Rektor III 197^a 198^{bf} 199^b
Musculus, Andreas (Meusel) I 8^{bf}; IV 92^{af} (Teuffelliteratur)
 — Wolfgang II 90^{af}
Muser, K. I 17^a
Musil, R. I 145^a; II 626^{ab}
Muskalla, K. III 46^a
Muskatblut I 399^b; 414^b; II 214^b; 334^a
„Muspilli“ I 19^b; 30^{bf} (Ahd. Lit.); 45^{bf} 46^a (Ags. Lit.); 420^{bf}; 467^a; III 136^a; 315^b
Mussafia II 182^b
Mussato, Albertino I 193^{bf} 194^a; III 85^a
Musset, Alfred de I 179^b; II 55^a; 669^a
Mussorgski, M. P. II 538^{bf}
Mustard, W. P. I 79^a
Muth, Karl II 625^a
Muthier, R. II 168^a; III 446^b; 485^b
Mutianus Rufus, Konrad I 199^a; 538^b 542^b 551^{abff} 553^{af} 557^a 560^a (Humanismus); II 470^b 472^a
Mutschler, H. III 34^b
Muzarelli II 615^a
Mylaeus, Chr. II 688^{bf}
Mylius, Andreas II 477^{af}
 — Christlob I 42^a; 197^a; II 28^a; 104^a; 246^b; 406^a 408^a 410^{abf}

(Moral. Wochenschrift); III 141^a
 356^af (Theaterzeitschrift)
Mylius, Georg II 129^a; 476^bf
 — H. III 359^bf 360^b
 — Johannes II 474^af 487^af

Mylius, Wilh. Christhelf Siegm.
 I 39^a; 578^b; II 719^a
 — **Müller** II 742^b
Myller, H. I 486^a; 519^a; III
 434^a

Myllius, Martin I 61^b; II 655^b
 (Satire); 208^b 210^af^b (Schwank);
 249^a; 376^bf (Ton); 503^{ab}; 504^af
 492^bf (Neulat. Dichtung)
 — Sigismund Julius II 482^bf

N.

Nabl, Franz I 348^b; 352^b
Nachtigal, Karl Joseph II 604^a
Nachtigall, Ottmar (Luscinius) I
 132^b; 343^a; 567^a
 „**Nachtwachen des Bonaventura**“
 II 282^b; 668^af; 742^af (Pseudo-
 nym); III 149^bf (s. auch:
 Wetzels, Friedr. Gottlob)
Nadermann, Herm. Ludw. I 438^bf;
 II 81^a
Nadler, Gottfried I 495^af
 — Josef I 199^bf (Dichterschule);
 401^a; II 13^b; 188^a; 212^b 216^b
 217^{ab}f 219^a 221^a (Lied); 224^b;
 232^b; 250^a; 280^b 281^bf (Litera-
 turwissenschaft); 379^b; 572^b;
 688^b 705^a; III 119^bf (Roman-
 tik); 168^a; 232^bf; 310^b; 495^af
 (Volksstück); IV 2b 3^af^bff 5^bf
 6^a 10^a (Auslanddeutsch. Schrift-
 tum)

Nägeli, A. II 10^a
 — Otto I 11^b; III 222^b
Naffzer, Heinrich II 602^b
Nagel, S. R. I 199^b
 — W. II 10^a; IV 64^b
Nagl, J. W. I 18^a; II 225^a; 241^b;
 379^b; 564^{ab}f 567^b 568^b 570^b
 584^b (Österr. Literatur); 650^b;
 III 495^a; 518^b; IV 2^af 8^b 9^a
 (Auslanddeutsch. Schrifttum)
Nakatenus, Wilhelm I 411^af^b
 413^a; II 80^af; III 413^b
Nanini, Giov. II 602^b
Naorgeorgus, s. Kirchmair., Thomas
Napoleon I. I 56^af; 361^b; 443^b;
 504^a; III 102^b 103^{ab}; 217^a;
 418^a; 435^af^b 436^a; 461^b 462^b
Naprawnik, E. F. II 538^a
Narcilb, G. A. II 517^b; 694^b
Narcissus II 227^a
 „**Narrenschiff**“, s. Brant, Sebastian
Nas, Johannes II 557^a; 598^a; 636^b;
 720^b; III 190^a; IV 44^a (Franzisi-
 kaner); (47^a)
Naske, A. II 255^a
Nasolini II 535^a
Nassen, J. III 439^b
Nathusius, Marie von I 375^af
Natonek, Hans I 886^b
Natrop, Paul III 133^a
Nau, J. B. II 308^af
Naubert, Benedikte I 350^b; 373^bf^f
 (Frauendichtung); III 58^af

Naucierus III 430^a
Naugerius II 479^a 485^a
Naumann, Christ. Nikolaus II
 659^b 660^a 662^a
 — F. III 491^b
 — G. II 534^b 537^a (Oper)
 — Hans I 35^a; 87^a; 106^a; 128^a;
 146^b; 167^af (Carmina Burana);
 253^a; 339^b; 406^b; II 70^b; 137^a;
 141^a; 224^b 225^a; 266^a 271^b
 272^b 274^b 280^a (Literatur-
 sprache); 382^b 393^b 395^af^b
 (Mlat. Dichtung); 458^a; 579^a;
 709^a; III 194^af; 251^b; 255^a 269^a
 (Spielmannsdichtung); 317^bf
 (Strophe); 426^b; 481^af
 — Heinrich I 495^b
 — Johann Gottlieb II 410^a
 — L. IV 67^a
Nausea, Friedr. II 597^a
Nauwach, Joh. I 441^b; II 217^a
Neander, Christoph Friedr. II
 657^b; 678^b
 — Joachim I 436^a; II 91^af
 (Kirchenlied); 680^b 681^a; III
 285^a
Nebdal, O. II 538^a; 539^a
Neckel, Gustav I 29^a; 46^a; 110^b;
 490^bf 491^a (Heldenlied);
 345^b 350^a; 388^a; 499^b 500^bf (Ni-
 belungenstrophe); III 514^b 516^a
Necker, Moritz II 650^b
Neef, G. A. IV 10^b
Neefe, Chr. G. II 323^b; 338^bf; III
 239^b
Nef, W. II 322^a
Neff, J. IV 89^b 90^b
 — K. II 389^a
Nefflen, Johannes III 206^bf
Negelein, Christ. Adam (Celadon)
 II 601^b
Neher, Arnold I 16^a
Neide, S. I 418^b

Neidhart von Reuenthal I 196^a;
 201^a; 205^bf 206^aff u. ö. (Dör-
 perl. Dichtung); 356^b; 400^a;
 II 5^a; 111^a; 139^af 140^af (Kreuz-
 zugsliteratur); 165^a; 213^aff^b
 214^a (Lied); 241^a; 260^bf; 353^a
 354^a 358^a 363^b (Minnesang);
 370^a 371^b 375^a (Mhd. Dichtung);
 432^b; 575^af^b 578^a 579^a 580^{ab}f
 584^b 592^af^b (Österr. Literatur);
 635^bf; 659^af; 719^b; III 16^b;

24^bf 25^a (Reigen); 78^af; 138^bf
 (Satire); 208^b 210^af^b (Schwank);
 249^a; 376^bf (Ton); 503^{ab}; 504^af
 „**Neidhart Fuchs**“ III 209^bf 210^aff
 (Schwank)
Neifen, Gottfried von, s. Gott-
 fried von Neifen
Neigebauer, J. D. F. II 742^a
Neißer, A. II 539^a
Neithardt, A. II 448^b
Nentwich, Caspar II 486^a
Neocorus II 503^b; III 25^af
Neplach, Abt II 581^b
Neri, F. II 540^af
Nero III (349^a)
Nerrlich, Paul I 79^a; II 45^b
Neßler, K. II 168^b
 — N. II 21^b
Nest, R., s. Meininger., E.
Nestle, E. I 129^a; II 582^b
Nestrepke, S. III 486^a
Nestroy, Johann Nepomuk I 140^a;
 496^af; II 115^af (Komik); 119^a;
 294^af^b (Lokalstück); 301^b; 560^b;
 618^b 620^bf (Österr. Literatur);
 632^af 641^a 643^a 650^aff (Paro-
 die); 719^a; III 494^bf (Volks-
 stück); 518^af (Zauberstück)
Nesvera, J. II 537^b
Netoliczka, O. I 80^a; II 10^a
Neubarth, Christoph III 416^a
Neubaur, L. III 274^a
Neubeck, W. I 75^b; 590^b; II 107^b
Neuber, Johann I 245^bf 246^a
 (Drama); 281^a; III 498^b
 — Karoline I 245^b (Drama); 361^b;
 372^b; 471^a; 525^a; II 119^a; 132^b;
 261^a; 605^b 607^a; 639^bf (Paro-
 die); III 98^a; 498^b; IV 6^b
Neubert, F. III 47^b; 129^b
Neubig, I. B. II 17^b
Neuburger, P. II 225^a; III 73^a;
 466^bf
Neuenburg, Rudolf Graf von, s.
 Rudolf von Fenis, Graf von
 Neuenburg
Neuendorff III 237^a
Neuenheuser, P. III 187^a
Neuens, Victor II 309^a
Neuffer, Ludwig I 303^a; 321^a; II
 426^b 429^a; 525^a
Neukirch, Benjamin I 69^b 70^b;
 123^bf (Barock); 307^b 308^b;
 318^b; 405^af^b (Galante Dich-

- tung); 520^{abf} 521^{aff} (Hofpoeten); II 102^b; 147^{bff}; 424^b; 519^{bff} (Ode); 696^a; III 96^a 97^a; 142^b; 180^{bff} 182^{bff} 186^b (Schles. Schulen); 235^{bff} (Schwulst)
- Neukirch**, Franz Xaver I 268^{af}
— Joh. Georg I 404^b 405^{bff}; II 696^{af} (Poetik)
— Melchior II 486^b
- Neukrantz**, Daniel II 739^{bff}
- Neumann**, Angelo I 407^a
— Friedrich II 224^b; 278^b; 285^a; 353^b (Minnesang); III 35^{aff} (Reim)
— Joh. Kaspar III 359^{bff} 360^a
— Karl Woldemar 417^b
— Kaspar III 179^b
— R. II 143^b; 652^b; III 24^a; 439^a
— Wilhelm I 198^a; II 647^{af} 651^a; III 150^a
- Neumark**, Georg I 118^a (Barock); 319^b; II 85^a; 519^a; 637^b; 690^{bff} 691^b 693^{bff} (Poetik); III 152^b; 272^{af} (Sprachgesellschaften); 468^{bff}
- Neumayer**, Franz II 19^b 21^a
- Neumeister**, Erdmann I 70^b; 404^{bff} 405^{ab} (Galante Dichtung); 491^b; II 64^a; 87^{bff} (Kirchenlied); 147^{bff} (Kritik); 438^b; 695^{bff} 696^a (Poetik); III 179^b 183^a
— G. II 322^a
— Rudolf I 137^b
- Neurath**, K. I 498^{af}
- Neureuther**, Eugen II 164^b
- Neustadt**, s. Johann von Neustadt
- Neuweiler** II 336^b
- Nevil**, Henry III 60^b
- Newald**, R. II 710^a
- Newen**, Joh. Karl II 604^{af}
- „Nibelungenlied“** I 23^a 28^b; 102^{bff} (Aventiure); 478^b; 479^a u. ö. 483^{abff} u. ö. (Heldenepos, Heldenlied); 506^a; 519^a; II 13^{af}; 164^{bff} (Kunst); 201^a; 210^b; 233^a; 283^{af}; 327^{bff} (Maere); (371^b) 374^b 379^a (Mhd. Dichtung); 460^a; 496^b 497^{aff} (Nibelungenstrophe); 501^{af}; 574^{bff} 576^{aff} 597^b 601^a (Österreich. Literatur); 732^b; 746^{bff}; III 33^{af} (Reim); 37^a; 84^{aff} (Roman. Literaturen); (253^b) 255^b (259^a) 261^{bff} 264^{bff} (265^b) (Spielmannsdichtung); 281^{af}; 287^a; 311^a; 315^a 319^{af} (Strophe); 426^{af} (Variation); 434^{bff} 437^{abff} (Vaterland. Dichtung); 486^a; 506^a; IV (30^a 33^b) 35^{af} (Epos, Theorie)
- Nichelmann** II 439^b
- Nick**, A. F. II 448^a
— B. II 129^b
— G. I 498^a
- Nickel**, W. II 730^a; III 293^a
- Nicolai**, Christoph Friedrich I 95^b; 259^a; 285^b 286^a 292^b (Engl. Literatur); 350^{af} (Familienroman); 380^b; 431^a; II 28^{aff} (Journalismus); 148^{bff} (Kritik); 247^{aff} 250^{ab} 253^a (Literar. Geschmack); 261^{bff} 262^{af} (Literatursatyre); 403^a; 558^{abff} 561^a (Österr. Dialektliteratur); 611^{af}; 642^{af} 644^b 645^{aff} (Parodie); 696^b 697^{af} 699^{af} (Poetik); 721^{af} III 98^b; 141^a; 149^b; 159^a; 261^a; 321^b; 324^b 327^{af} (Sturm und Drang); 383^b; 457^{af} 458^b 460^{af} (Verlagsbuchhandel); 487^{bff} 492^{af} (Volklied)
— Johannes Secundus I 67^a
— K. III 72^a
— Otto II 536^a
— Philipp I 4^a; II 85^{af}; 219^a
— R. III 187^b
- Nicolay**, Ludw. Heinr. von I 262^{ab}; 320^b; II 107^b; III 472^{bff} (Verserzählung)
- Nicolini** II 607^a
- Nider von Isny**, Johann II 594^a
- Niebergall**, Ernst Elias I 307^a; 496^{bff} 497^b; 580^b; II 115^a; 295^{af} (Lokalstück); 302^a
- Niedecken**, H. I 105^a
- Niederdräng**, C. III 491^b
- Niederhäfner**, K. I 80^b
- Niemand** II 741^a
- Niemann**, A. II 448^b
— G. I 80^a; 448^a
- Niembsch Edler von Stehlenau**, Nikolaus (Lenau) I 21^{bff} (Alpenpoesie); 179^b; 264^a; 298^{af} (Engl. Literatur); 304^b; 322^a 324^{af} 326^{af} (Epos); 505^a; II (174^b); 222^{bff} (Lied); 337^a; 429^b 430^{af} (Musenalmanach); 546^a; 669^{af} (Pessimist. Dichtung); 672^a; 715^b 717^{af} (Polit. Dichtung); 741^b; III 103^b; 246^b; 421^{af} (Ungarl. Literatur); 474^{bff}; 504^b
- Niemeyer**, E. I 132^a; II 718^a
- Nieritz**, Gustav II 36^a
- Nies**, Konrad IV 10^{bff}
- Niese**, Charlotte I 376^a; II 39^a
- Nießen**, C. I 183^a; 279^b; II 750^b
— W. I 444^a
- Nietzki**, M. I 80^b
- Nietzsche**, Friedrich I 21^a; 55^{af} 56^{bff} (Antike Literatur); 62^{bff} 63^a 76^{ab} 77^{abff} (Antikisier. Dichtung); 81^{bff}; 84^b 85^a; 133^b; 179^{bff} 180^{af} (Dekadenzdichtung); 296^{bff}; 315^{bff}; 326^b 327^b (Epos); 328^{bff} (Erlebnis); 417^{af}; 477^a; 592^{af} (Hymne); II 100^a 101^b (Klassik); 117^a; 157^{af} (Kritik); 175^a; 224^a; 249^b; (259^b); 280^b 285^b 287^b (Literaturwissenschaft); 310^a 315^a 317^b 320^b
- (Lyrik); 444^b; 455^b; 496^a; 622^a; 652^a; 673^{af} 674^b (Pessimist. Dichtung); III 145^{bff}; 230^b; 300^a 301^b 302^{af} (Stil); 350^b; 505^a; 507^{bff} (Wortspiel)
- Niger**, Franciscus IV 90^b
- Nigri**, Petrus I 541^a
- Nigrinus**, Georg III 190^a
- Niklas von Stadlau** II 581^a
— von Wyle I 391^b; 530^b 531^{ab} 532^{bff} 533^a (Humanismus); II II 168^{ba}; 274^a; 595^{af}; III 87^a; 483^b
- „Nikodemusevangelium“** III 482^a
- Nikolaus**, Abt III 262^a
— Bozon I (334^a)
— Meister II 589^a
— Occultus II 389^{bff}
— Rektor II 580^b
— von Cues IV 86^{bff} (Mystik)
— von Dinkelspühl II 594^a
— von Jeroschin I 186^a 187^{bff} 188^{ab}; II 269^a; 752^a
— von Löwen IV 84^{af} (Mystik)
— von Lyra I 186^b; II 582^b
— von Straßburg IV 77^{abff} (Mystik)
- Nilson**, M. P. I 218^a
- Nirnberger**, Joh. Phil. III 341^{bff}
- Nisami** II 542^b 544^{(a)b}
- Nissel**, Franz I 77^a; 305^b; II 619^b
- Nissen**, Moritz I 384^{bff}
- Nithack-Stahn**, Walther I 138^a
- Nithart von Riuenthal**, s. Neidhart von Reuenthal
- Nitsch**, K. D. III 417^b
- Nitzsch**, Fr. I 97^a
- Nivardus**, Magister II 388^{bff}; III 83^b; 265^b; 364^{bff} (Tierdichtung)
- Nivelle de la Chaussée**, s. La Chaussée, Pierre Claude Nivelle de „Nälssaga“ I 86^b
- Noatzsch**, R. III 280^a
- Noder**, Anton (A. de Nora) I 587^a
- Noe**, A. C. von II 55^a
- Noël** III 440^a
- Noeldechen**, W. II 38^a
- Nörrenberg**, E. II 269^a
- Noetzel**, Karl III 133^a
- Nötzold**, G. III 135^a
- Nohl**, H. II 276^a; 285^b; 317^{bff} 319^a 322^b (Lyrik); 350^a; III 301^{bff} (Stil)
— Ludwig II 417^b 419^a
- Nollbach**, P. de II 480^{bff}
- Nolle**, K. II 62^b
- Noltsch** II 623^a
- Nonius** I 453^b
- Noordijk**, D. G. II 276^a
- Nora**, A. de, s. Noder, Anton
- Norbert** III 256^a 262^b
- Nord**, H. I 588^a
- Nordau**, Max II 254^b; 256^a; 624^a; 673^b
- Norden**, E. I 44^a; 63^a; 81^a; 110^{bff} 111^a; 499^a; II 630^a; III 31^b; 51^a

- Nordmann**, Johannes., s. Rumpel-mayer, Joh.
- Nordstern**, Adolf von, s. Nostiz-Jänkendorf, G. E. A. von
- Noreen**, A. II 265^a
- Nores**, Giasone de IV 95^{bf}
- North**, Thomas III 234^b
- Nostiz-Jänkendorf**, G. E. A. von II 108^a; 743^b 744^{af}
- Nothnagel**, A. II 255^a
- Notker I. der Stammer** (Balbulus) I 23^b; 63^b; 220^b; II 231^b; 256^b; 332^b; 381^b 384^{bf} 388^{af} 391^{abf} (Mlat. Dichtung); III 361^{bf}; IV 14^a; 50^a
- Notker III. der Deutsche** (Labeo) I 22^{ab} 23^a 24^b 32^a 33^{bf} (Abd. Literatur); 47^b; 63^b; 129^{bf} (Bibelübersetzung); 196^a; II 12^a; 200^b; 291^b; 383^a 391^a; 445^a; 450^b 452^b; 736^b; III 214^{bf}; 283^{af} (Sprichwort); 312^b; 361^{bf} 363^b (Tierdichtung); IV 15^{bf} (Benediktiner)
- Nouseul**, Rosalia II 612^{ab}
- Novack**, M. III 413^b
- Novák**, A. II 53^b
- Novalis**, s. Hardenberg, Friedrich von
- Noverre**, Jean George I 105^{af}; II II 608^b 610^a 612^b; 628^a
- Nürnberger**, Waldemar (M. Solitaire) I 345^b; II 671^b
- Nüßler** III 181^b
- Nugent**, Dominik I 435^b; II 217^a
- Nunnenbeck**, Lienhard IV 63^a
- Nußberger**, M. I 510^b; II 3^b; 749^a; III 12^b
- Nusser**, L. I 183^a
- Nuth**, Franz Anton II 605^a (608^a) — Maria Anna II 605^a (608^a)
- Nutzhorn**, A. II 721^a
- Nydegger**, Hs. I 12^b
- O.**
- „Oberammergauer Passionsspiel“** I 231^{bf} 241^{af}; II 606^a
- Oberbeck**, E. III 298^b 299^a
- Obereit** I 486^a; III 434^a
- Oberge**, s. Eilhart von Oberge
- Oberländer**, H. I 279^b; II 450^b; III 164^b
- Obermann**, B. III 439^b
- Obersiebrasse**, P. IV 66^a
- Obrecht** II 540^b
- Occam** I 533^b 534^a
- Ochs**, E. I 35^b
- Richard (Rudolf, Hans) I 497^b
- Ochsenbein**, W. I 298^a; II 670^b
- Ochsenheimer**, Ferd. II 616^a
- Odebrecht**, F. I 4^a
- Odermatt**, Franz III 224^a
- Odilo**, Herzog IV 11^a
- Odinga**, T. II 91^b
- Odington**, Walter II 433^a
- Odo** (Priester) II 387^{bf}
- von Cheriton I (333^a)
- von Cluny IV 11^{bf}
- Odoaker** I 28^b
- Oechelhäuser**, A. von II 168^a
- Oechsler** II 335^b
- Oechsner**, M. II 449^a
- Oecolompadius**, Johannes I 570^a; II 89^b; III 19^b
- Öttinger**, M. I 79^b
- Oegli**, E. II 226^b; 596^a
- Oehl**, W. IV 88^b
- Oehlenschläger**, Adam Gottlob II 170^{bf} 171^b; 468^a; 547^a; III 61^a; 121^a
- Oehler**, L. I 154^a
- Ölinger**, A. I 7^a; 394^b; 754
- Oelschlegel**, Adam, s. Olearius
- Oelsner**, Anton III 233^b
- Oër**, Max von II 40^b
- Sebastian von IV 17^a
- Oertel**, Wilh. (W. O. von Horn) II 36^{bf}
- Oertner**, J. II 322^a
- Oertzen**, Elise von II 39^a
- K. von II 449^b
- Oeser**, Adam Friedr. I 42^b
- Oesterley**, H. I 211^a 217^b; 333^{bf}; II 129^{bf}; 193^a; 389^a; 709^b; 723^a; III 71^b; 213^{af}
- Oestvoren**, Jakob van II 447^a
- Oettingen**, W. von II 168^a
- Öttinger** II 32^{bf}
- Offenbach**, Jacques II 537^a; 538^{bf} 539^{af}; 620^b 641^b
- Offterding**, C. II 37^b
- Oghuznameh** II 542^b
- Ohlschläger**, Margret III 127^{af}; IV 57^b
- Ohlmer**, A. III 151^a
- Ohmann**, F. III 280^a
- Ohorn**, Anton II 38^a
- Ohrt**, Fr. III 515^b 516^{af}
- Okhegem**, Jo. II 433^b
- Oken** I 55^b; II 31^{af}
- „**Oktavianus**“ III 88^b; 483^a
- Olbrich** II 623^b
- Olearius**, Adam (Oelschlegel) II 541^a 542^b; 741^b; III 186^a; 272^a
- Johann II 86^{bf} (Kirchenlied); 678^{af}
- Olfers-Batocki**, E. von II 723^b
- Oliger**, Liv. IV 45^a 46^a
- Olinger**, Jos. II 309^a
- „**Olivier und Artus**“ III 483^a
- Olumucensis**, Aug. II 596^b
- Olpe**, Hartmann von III 449^a
- Olrik**, A. II 265^a; III 254^{ab} 257^{af} 259^b
- Oltschki**, L. I 501^b; III 93^a
- Olsen**, M. I 87^a
- Ole II 537^b
- Omar Chajjam** II 545^{bf}; 672^b
- Omeis**, Magnus Daniel I 405^a; 491^b; II 516^a; 692^{af} 693^{bf} 695^a (Poetik); III 153^a
- Omichius**, Franz III 198^b
- Ompfeda**, Georg Frhr. von I 21^b; 351^b; III 386^a
- Opel**, J. I 364^a; 512^a; II 143^a
- Opet**, O. I 90^a; 260^b
- „**Ophirischer Staat**“ III 294^{af}
- Opitz**, Martin I 4^b 7^{bf} (Akzent.); 8^{ab}; 18^b; 22^a; 53^b 54^{af} (Antike Literatur); 58^{bf} 60^a 62^a (Antike Versmaße); 66^{ab} 67^{bf} 68^{af} 69^{ab} 70^{ab} (Antikisier. Dichtung); 92^b; 97^b; 106^b 108^a; 112^b 113^a 115^{af} 119^a 120^{ab} 121^a (Barockliteratur); 140^{bf} 141^a; 146^b 160^b; 190^b; 194^b; 196^{bf} (Dichterschule); 243^a 244^{af} 246^b (Drama); 261^{af} (Elegie); 282^a 283^{af} (Engl. Literatur); 307^{af} 308^{af} (Epigramm); 318^b (Epos); 378^{ab}; 404^a; 416^{af} (Gedankenlyrik); 424^a; 426^{bf} 427^a; 430^{bf} (Gelehrtehdichtung); 441^b 442^b; 498^b; 500^{af} 501^a (Hirtendichtung); II 5^{bf} (Idylle); 15^b; 79^b 85^a; 93^b 95^b; 101^a; 104^b; 110^{af} (Kittelvers); 112^a; 127^a 128^{ab} 129^b; 142^{af} (Kriegsposie); 147^{af} (Kritik); 206^b; 216^{bf} 217^{bf} 218^{abf} 219^{ab} 224^b (Lied); 239^a; 244^b; 257^a; 261^a; 278^{af} (Literatursprache); 292^a; 346^{ab} 349^a (Metrik); 437^a; 467^a 469^a; 494^{bf}; 516^{bf}; 519^{af} (Ode); 533^a (Oper); 600^{ab}; 689^{af} 696^b 700^a (Poetik) 712^{bf}; 733^b 734^{bf} 735^{af} (Psalmendichtung); 739^{ab}; III 26^{af} 27^a 33^b (Reim); 37^b; 55^a; 67^{bf} (Roman); 90^{bf} 92^b 96^a (Roman. Literaturen); 140^{bf}; 152^{bf} 153^a; 177^b 178^{af} 179^{ab} 180^a 181^{af} 182^{ab} 183^a 185^{af} 186^{af} 187^a (Schles. Schulen); 188^{bf}; 236^b; 244^a; 245^b 246^a (Sonett); 272^{af} 273^a; 294^b; (305^a); 313^a 319^b; 351^b; 352^a; 383^{bf} (Trauerspiel);

392^b; 431^{af} 432^a (Vaterländ. Dichtung); 465^b; 469^a; 502^{af}; IV 64^a; 97^b (Tragikomödie)

Oppeln Bronikowski, Fr. von III 245^a

Oppenheim, A. III 354^b
— H. IV 64^b

Opuspoeus, Vincentius I 430^a; II 493^{af}

Ordunez III 45^b

Orel, A. II 589^b

„**Orendel**“ II 110^b; 136^{bf}; 372^b; 630^a; III 266^{af} 268^{abf} (Spielmannsdichtung)

Orendi-Hommenau, V. IV 8^b

Origenes I 554^b; II 370^a

Orlik, Emil I 182^b

Ornitander, Georgius II 492^b

Orosius I 332^b; 453^b

Orsini-Rosenberg, Fr. X. Graf II 610^a

Orth, Zacharias II 477^{af}; IV 89^b 90^a

Ortlepp, O. II 670^b

Ortlieb von Straßburg IV 74^{af}

Ortlob, Karl II 257^a; III 179^a 182^b

„**Ortnit**“ I 29^b; 102^b; 478^b 481^a u. 6. (Heldenbuch, Heldenepos, Heldenlied); II 372^b; 496^b 498^b 499^a (Nibelungenstrophe); 576^b III 264^b

Osborn, M. I 9^b; IV 92^b; 104^b

Oschwald-Ringier, Fanny I 13^b

Osius, Hieronymus II 473^b 485^b 488^a 492^b

Ossian I 73^a; 108^{af} 109^a; 177^b; 247^a; 261^b; 269^b; 291^{af} (Engl. Literatur); 416^a; II 250^b; 467^b; 523^b; 610^b; 667^a; III (124^b); 324^{bf} 325^b 331^{ab} (Sturm und

Drang); 433^{af}; 441^a; 487^a; IV 52^a

Oswald, E. II 39^a

Osterlamm, E. III 417^b

Ostermayer, Jer. III 408^b

Ostfeller, F. II 567^a

Ostini, Fritz Frhr. von II 652^a

Ostrop, M. II 175^b

Ostwald, Hans III 132^{bf}; 251^b

„**Oswald**“ I 29^b; II 137^a; 372^b; III (256^{bf} 266^{bf} 268^{abf} (Spielmannsdichtung)

— (Heiliger) III 406^b

— **der Schreiber** II 585^{bf}

— (von Königsberg) III 407^{bf}

— **von Wolkenstein** I 209^{bf} (Dörperl. Dichtung); 398^b; II 209^b; 214^b; 364^{bf}; 584^{bf} 586^a (Österr. Literatur); 635^b; III 338^a; 407^b; (422^b)

Otfried von Weissenburg I 4^a; 23^{af}

24^b 30^{abf} 31^a 32^{ab} 34^a (Ahd. Literatur); 45^b 46^a (Ags. Literatur); 47^b; 49^b; 63^b; 89^{af} (Assonanz); 129^a; 301^a; 330^{abf} (Evangelienharmonie); 381^b 391^{af}; 420^{af} (Geistl. Dichtung); 429^b; 474^b; (499^a); 512^b; II 67^a; 73^b; 146^{af} (Kritik); 256^b; 292^a; 332^b; 343^a; 351^a; 368^a 377^b; 630^a; III 27^b 31^{abf} (Reim); 37^b; 38^{af} (Reimpaare); 40^a; 41^{af} 42^{abf} (Reimvers); 237^b; 281^a; 314^b; 315^a 316^{abf} 317^a 318^b (Strophe); 426^{af} (Variation); 428^a; 465^{af}; IV 14^a

Other, Jac. II 447^a

Otloh II 179^a; 390^{af}; III 259^{bf}; IV 15^{af}

Ott, Arnold I 16^{af}; III 221^b 228^b

Ott, G. II 200^a

— J. C. I 12^b

Otte (mhd. Dichter) III 465^a

— Fr., s. Zeller, G.

— H. II 68^a

Ottmann, A. E. II 348^a

— R. E. III 51^b

Otto (mdt. Meister) III 80^a

— Berthold II 39^b

— Franz, s. Spamer, Otto

— K. I 562^a

— P. I 184^a; 199^b

— R. IV 66^a 81^b

— **Peters**, Luise I 375^a; II 53^a; III 349^b

— **von Botenlauben** II 139^{af} 140^{af}; 201^b; 372^b; 730^a

— **von Freising** I 515^b; II 589^a; IV 15^b

— **von St. Blasien** IV 15^b

— **I.**, Kaiser IV 14^a

— **IV.**, Kaiser II 711^b

— **IV.**, Markgraf von Brandenburg II 269^a

Ottokar von Steier II 141^b; 369^b

376^a (Reimchronik); 577^b 579^{ab}; III 256^b 257^a

— **II**, König II 578^{bf} 581^b

Overbeck, Chr. A. II 34^a

Ovid I 50^{ab} 51^{af} 53^b 54^b (Antike Literatur); 64^{af} 72^{ab} (Antikisier. Dichtung); 166^b; 260^{bf} 261^a 264^a (Elegie); 332^b; 429^{ab} 430^{af}; 453^{bf}; 491^{af} (Heroide); (515^a); II 122^{bf} (Kom. Epos); 164^a; 400^a; 487^a; 640^{ab}; 729^a; III 124^b; 186^b; 502^a; IV 62^a

Owen, John I 283^{af}; 307^{bf} 308^{ab} (Epigramm); 430^b; II 491^b; III 180^a 186^a

P.

Paalzow, Henriette von I 375^a

Päpke, M. II 185^a; 333^{af}

Paesiello II 534^b; III 612^b

Paetzel, W. I 370^b; III 425^a 425^{af} 427^a (Variation)

Paffrath, Th. IV 46^a

Pagés, Helene II 39^a

Pagliardi II 531^a

Pailler, W. I 221^a; II 569^b

Pajeken, F. II 37^b

Palacky II 618^{af}

Paladmus, F. C. II 641^b

Palestrina II 434^a; 540^a

Palfiy, Ferd. Graf II 615^{bf}

Palgen III 256^{bf}

Palitzsch, O. III 336^a

Palladio, Andrea I 181^b

Pallavicini II 531^a 533^{bf} (Oper)

Pallenberg, Max II 652^b; III 63^a; 162^a; 298^b

Palleske, R. I 79^b

Pallmann, H. III 274^a; 455^a

Palm, H. I 124^a; II 396^a

Paminger, Balthasar II 475^{bf}

— Leonhard II 475^a

— Sophonía II 475^b

Panaetianus, Johannes I 194^a

„**Pancketum Caesareum**“ II 325^{af}

Panconcelli-Calcia, G. III 155^{af}; 280^a

Pannel II 559^{bf}

Pannwitz, R. I 198^b

Panofka II 631^b 633^{bf} 653^a

Pantalon, s. Leinhaas, J. E.

Pantenius, Theodor Hermann IV 6^{bf}

— W. III 59^a

Pantke I 70^b

Pantow, W. I 294^a

„**Pantschatantra**“ III 482^b

Panzer, F. I 57^{bf}; 132^a; 210^b; 485^b; II 161^b; 272^{ab}; 423^a; III 137^a; 245^a; 269^{af}; 486^b; 488^b; IV 32^a

— G. W. III 451^a

Paoli, Betty, s. Glück, Elisabeth

„**Papageienritter**“ (Chevalier du papegeau) III 81^{bf} 82^a

Pape, Ambrosius III 197^b

Papeus III 195^a

Papias I 453^b

Paquet, A. IV 57^a

Paracelsus, Theophrastus I 380^a; II 190^{af}; 720^a; III 214^{bf} 223^{af}

Parent II 105^a

Pariatì II 603^b

Paris, Gaston II 732^b

„**Partonoepus von Blois**“ III 81^{bf} 82^a

Pascal I 83^{af} (Aphorismus)

Paschinger, V. II 572^b

- Paschke, M.** III 443^a
Pasiphilus, s. Busche, Herm. v. d.
Pasmore, D. F. II 53^b
Pasquati, Giulio II 599^a
Pasquini II 603^b
Passerat II 754^a
„Passional“ I 185^aff^b u. ö.
 (Deutschordensdichtung); 421^aff;
 512^b 515^b 517^b (Höf. Epos);
 II 183^aff (Legende); 333^aff; 373^a
 375^b 376^a 377^b (Mhd. Dichtung);
 653^aff; III 29^a
Passy, Anton II 82^a
 — Brüder II 614^b
Pastor, L. I 401^a
Pater, Paul III 414^b 415^a
Patéra, L. II 572^b
Paterculus, Vellejus I 543^a
„Paternoster“ II 371^b; 573^b
Pattai II 622^a
Patzak, B. I 315^a
Patzelt, Erna II 380^aff
Patzig I 166^b
Paul, A. II 62^a
 — Hermann I 6^b; 7^b; 90^b; 176^b;
 474^bff; 499^a; 588^a; II 65^b; 68^b;
 181^aff; 266^{ab} 268^b 270^b 276^a;
 343^a 348^b; 362^a; III 26^b 30^b;
 315^b; 338^a; 464^b
 — Jean, s. Richter, Jean Paul
 Friedrich
 — von der Aelst I 51^a
 — von Stockerau II 595^a
 — Warnefrid IV 13^b
 — III, Papst III 21^b
Pauli, Johannes I 333^a; 341^aff 343^b
 (Facetie); II 298^b; III 212^a; IV
 45^a
Paulinus von Nola II 178^a
Pauls, E. E. I 140^b
Paulsen, Friedr. I 79^a; 561^a
 — R. I 198^b
Paulus, Apostel I 556^aff; II 486^b;
 IV 24^aff; (74^b)
 — Diakonon I 429^a; 488^bff; 550^b;
 II 388^a; 682^b; III 362^b
 — Eduard II 547^a
Paulussen, H. I 18^b; II 2^a
Pauly II 653^a
Paur, Th. III 201^a
Pauscher, J. III 296^a
Pauss, Gabriele III 423^b
Payer, R. II 603^a; III 167^b
 — von Thurn, A. I 473^a
Pazaurek, G. III 355^a
Pázmany, P. III 413^b
Pearson, H. H., s. Mansfeld, E.
Peche, Therese II 616^a
Pederzani-Weber, Jul. von II 38^a
Pedionaeus Rhaetus, Johannes II
 474^bff 475^a
Peele, G. I 275^a 276^{ab}; 280^b;
 IV 97^a
Peine, Heinrich IV 16^a
Peinlich, R. II 24^a
- Peiper, R.** II 389^a 398^b
Pellegrin II 532^b
Pellicier III 153^a
Pellikan, Konrad I 541^a
Pellisov, s. Schafhäutl
Pellissier, G. II 675^b
Peltzer, A. II 166^a
Pelzel, Fr. M. II 609^b
Pelzhoffer, Freih. von II 601^a
Penkert, A. III 488^b
Penn, Heinrich II 621^a
Pepusch, J. Ch. I 442^b; II 537^a
 538^b; 631^b; III 239^b
Percy, Thomas I 107^b; 291^bff (Engl.
 Literatur); 461^b; II 467^b; III
 220^a; 324^b; 487^a; IV 52^a 53^a
 (Kunstballade)
Peregrina, Cordula, s. Wöhler, C.
Perez, Alonzo II 151^b
 — Andreas (Ubeda) III 166^bff
 — D. II 532^a 533^b
Perfall, Anton von I 348^a; II 117^b
 — Karl von III 237^aff
Pergen, Graf II 610^a
Perger, A. I 218^b
 — Bernh. I 565^a; II 595^b
Pergolesi, G. B. II 531^bff 534^b;
 III 239^aff (Singspiel)
Peri, Jacopo II 205^b; 529^aff (Oper)
Perinet, Joachim II 293^bff; 616^b;
 649^b; III 517^aff
Perino, A. II 255^a
Pernerstorfer, Engb. II 622^aff
Perrault III 516^a 517^a
Perrin, Pierre II 436^b; 532^aff
 (Oper)
Perschmann, Th. II 477^b
Persius Flaccus, Aulus I 430^b;
 453^b; 521^a; III 140^b; (402^a)
Perthes, Friedrich II 30^b; III
 461^bff
 — Cl. Th. III 462^a
Pertsch, W. II 547^b
Peruzzi, B. I 158^a
Perzynski, F. II 336^a
Pestalozzi, Johann Heinrich I 141^b;
 202^aff; 350^a; 380^b; 431^a; II 407^a
 410^b; 222^b 225^a 227^aff 228^a
 230^bff 232^{ab} (Schweizer. Dich-
 tung); 420^a
Peter, A. I 221^a
 — C. III 440^a
 — der Große III 130^b; IV 9^a
 — der Suchenwirt I 103^b; 397^bff
 (Frnhd. Literatur); 414^b; 492^b
 493^aff; II 352^bff; 377^aff; 583^bff
 584^b 586^a (Österr. Literatur);
 III 290^bff; 407^b; 468^a
 — von Arberg I 422^b; II 584^aff;
 656^a
 — von Dusburg I 187^bff 188^{ab}
 — von Schaumburg I 530^b
Peters, E. I 223^b
 — Friedrich III 285^aff
 — G. W. II 458^b
- Peters, P.** II 382^b
 — W. E. II 344^{ab}ff (Metrik); III
 154^b 155^a 158^aff; 275^bff 277^{ab}ff
 278^b 279^bff (Sprechmelodie)
 — Husum I 385^b
Petersen, C. II 440^b
 — Eleonora II 681^a
 — Eugen III 50^aff 51^a (Rhythmus)
 — Julius I 98^a; 100^a; 159^b; 230^b
 231^b 244^b 247^a 248^b 253^a (Dra-
 ma); 260^a; 359^b; 360^a; II 224^b;
 260^a; 288^bff (Literaturwissen-
 schaft); 450^b; 705^a; 749^b; III
 111^bff 112^b (Romantik); 162^a;
 296^{ab}; 302^bff 303^bff 305^a (Stil,
 Stilistik); 384^a; 395^aff 399^aff
 (Übersetzung); 476^b
 — Karl IV 6^bff
 — Wilhelm II 681^a
Peterson-Berger II 537^b
Petit de Julleville I 356^b
Petitpierre, F. II 54^a; III 220^b
Petőcz, M. III 420^a
Petőfi, Sandor I 347^a
Petrarca, Francesco I 66^b; 193^b;
 262^a; 282^b; 391^aff (Frnhd. Lite-
 ratur); 500^a; 528^a 529^bff 531^bff
 535^a 539^a (Humanismus); II
 64^bff; 147^a; 494^b; 582^aff 583^a
 (Österr. Literatur); 745^a; III
 36^b; 77^a 85^aff 90^bff 91^aff (Ro-
 man. Literaturen); 124^a; 236^{ab};
 246^a 247^a; (402^a); 483^b
Petrarch, Joseph Freih. von II
 605^bff
Petric, H. I 87^b; III 122^b; 305^a
Petronius I 49^a; 64^b; III 326^a 334^a
Petrus Alphonsi I 332^b; III 2^a;
 370^bff
 — Comestor I 332^b
 — Damiani I 332^a
 — de Riga III 506^bff
 — von Alcantra IV 40^a
 — von Dacien IV 67^b 71^a (My-
 stik)
 — von Liseweghe II 390^bff
„Petruslied“ I 32^bff; 173^aff; II 68^a;
 73^aff; 205^a; 292^a; III 41^b; 55^a;
 281^a; 316^b; 375^b
Petsch, Robert I 171^a; 218^bff
 237^a 248^b 253^aff (Drama); 254^a;
 370^b; II 68^a; 188^a; 385^a; 402^a;
 547^b; 699^a; 700^a 701^a; 750^b;
 III 73^a; 128^a; 194^a; 384^a
Petz, Gedeon III 422^a
 — Hans I 156^a
 — Leopold III 490^b
Petzel, Joh. I 442^a
Petzet, Chr. II 225^a; 718^b; III
 104^a; 252^a
 — Erich I 35^a; 43^b; 79^a 80^b; 164^b;
 284^b; II 124^a; 423^aff; 548^a; 640^b
Petzold, Alfons I 145^a; II 674^b
 III 62^a; 296^aff (Staatsroman)
 — Joh. Val. II 602^b

- Peucer**, Kaspar IV 90^{bf}
Peucker, Nicolaus III 179^a 182^a
Peuerbach, Georg I 540^{bf} 565^a (Humanismus); II 594^{bf} 595^a; II 187^a
Peugner, Lienhard II 586^{af}
Peutinger, Konrad I 66^a; 550^{bff} (Humanismus)
Pez I 227^b; II 390^a 398^a
Pezay I 491^b
Pezzl, Johann II 611^{ab}
„Pfälzer Beichte“ I 125^b
Pfaff, F. II 230^b; 241^a; 365^{af}
„Pfaffe Amis“, s. Stricker
 — **Lamprecht**, s. Lamprecht, Pfaffe
„von Kalenberg“, s. Fran(c)k-fürter, Philipp
Pfalz, A. II 571^{bf}
Pfandl, L. II 21^a; III 93^{af} 95^b
Pfannmüller, L. I 7^b; 22^a; II 333^b
 — Donat IV 46^a
Pfarrkircher, Lienhard II 591^{af}
Pfau, Ludwig II 419^a
 — W. II 110^a
Pfeffel, Gottlieb Konrad I 71^b; 311^a; 582^{af} (Humoreske); II 103^b; 193^a; III 366^b; 470^{bf} 472^{bf} (Verserzählung); 481^a
Pfeffer, Paul III 179^b
Pfefferkorn, Johann I 554^{af} (Humanismus); III 450^{af}
Pfeiffer, F. I 189^a; 334^{af}; II 181^{ab} 182^b 183^b 187^a 191^a (Legende); 230^b; 268^b 270^b; 333^a; 653^{bf} (Passional); III 255^b 264^b; IV 67^a 81^a 88^{ab} (Mystik)
 — H. I 229^a; II 398^a; 589^a
 — K. III 25^a
 — M. I 39^b
 — R. IV 64^b
Pfeil, L. II 694^b
Pfeilstücker, S. II 255^a
Pfemfert, Franz III 252^a; 351^a
Pfinzing, Melchior II 587^{af}; III 187^{bf}
Pfitzer, G. II 546^a
Pfitzner, J. I 234^b
 — Hans II 172^b; 209^{af}; 226^a; 332^a; 536^b
Pfizer, Gustav I 303^a; II 710^b; 715^b
 — P. II 42^b
Pflaum, Ch. D. II 256^a; 705^a
Pfleiderer, E. II 665^a; III 459^a
Pflug von Rabenstein, Joh. II 583^a
Pffor, Antonius von III 482^b
Phaedrus I 52^a 54^b; II 494^a
„Phagifacetus“ III 371^{af}
Phidias II 96^b
Philadelphus, Timotheus, s. Kaiser, Johann
Philaethes, s. Johann, König von Sachsen
Philander von der Linde, s. Menke, Joh. Burkhard
 — von Sittewald, s. Moscherosch, Hans Michael
Philhymnus, Thiloninus, s. Conradi, Thilemann
Philidor, F. A. D. II 535^a; III 239^a
Philipp (Bruder) II 184^{bf} 186^a 187^a (Legende); 579^b
 — (Kartäuser) II 332^b 333^{af}
 — C. II 547^b
 — P. II 623^a
 — R. III 335^b
 — **von Schwaben** II 711^b; III 428^b
 — Landgraf von Hessen III 19^b
Philippe de Grèye II 395^a
Philippi, A. I 80^a
 — E. I 418^b
 — Felix III 241^b
 — Joh. Ernst II 696^a
„Philo“ II 389^{af}
Philo vom Walde, s. Reinelt, J.
Philon IV 72^a
Philomusos, s. Locher, Jakob
Phocas I 453^b
„Phönix“ II 561^b
„Physiologus“ I 65^a; 146^a; II 370^a; 573^b; III 268^a; 362^b 363^{af} 365^b (Tierdichtung)
Picander, s. Henrici, Christian Friedrich
Picard, H. I 268^a; III 102^a
Piccini, N. II 534^{ab} 435^a
Piccolomini, s. Aeneas Silvius
Pichler, Adolf I 21^a; 233^a; 592^a; II 429^b; 568^a; 620^a
 — G. A. II 566^{bf}
 — Karoline I 73^b; 304^a; 374^b; II 108^b; 170^b; 429^a; 614^{bf} 615^a
Pick, A. I 42^b 43^a; 80^a; 266^b 267^b; II 109^a; III 244^a
Pico, Giovanni I 63^a; 418^a; 537^a 540^a 542^{bf} 551^a 552^a 553^{af} (Humanismus)
Pictet, Ch. III 220^a
 — F. III 219^b
 — M. A. II 220^a
Piderit, K. W. I 221^a
Pieper, A. III 459^a
Pierer, H. A. II 631^a 653^a
Pierson, E. II 54^a
Piert, B. II 705^a
Pietsch, Joh. Valentin I 69^b; 319^a; 521^{bf} (Hofpoeten); III 421^b
 — L. III 131^b
 — O. II 152^b
 — Paul I 132^b 134^a; II 102^b; 277^b; 600^a
Pietschmann, R. III 444^{bf}
Pigna III 67^a
Pilarik, Stephan II 601^a; III 411^{bf}
Pilat, J. A. II 614^{ab}
„Pilatus“ II 372^b III 32^b; 38^b
Pilcz, C. III 409^{ab}
Pilger, I. I 7^b
 — R. III 201^b
Pilgram, Joh. Sigmund III 412^a
Pilgrim von Passau (Bischof) I 49^b; II 76^a; III 262^a; 402^{bf}
Pillwein, B. II 562^a
Pindar I 54^a 55^b; 148^a; 378^a; 414^b; 427^b; 588^{bf} u. 6. (Hymne); II 288^b; 480^a; 518^a 519^a 523^b 525^a (Ode); III 141^b; 178^b 182^a 184^a; 244^a; 319^{bf} (Strophe)
Pinder I 492^a
 — W. I 227^b; III 115^a
Pineau, L. II 458^b
Pinet, M. J. IV 88^b
Pinkus, L. F. II 62^a
Pinthus, K. I 45^a; II 675^b; 718^{ab}; III 252^b; 351^a
Pinxner, A. III 414^a
Piper, P. I 35^a; 146^b; 190^b; 454^b; II 200^b; III 254^{ab} 259^a 268^b (Spielmannsdichtung)
Pringer, Wolfgang II 20^b; 598^b
Pirker, M. II 607^b; III 518^b
Pirkheimer, Johannes I 548^{bf}
 — Willibald I 66^a; 538^b 543^b 548^{bf} 551^{ab} 559^b 560^a 567^a 568^{af} 570^a (Humanismus); II 682^{bf} 683^{af}
Piron, A. I 41^b; II 399^b
Pisani, Ugolino I 532^b
Piscator, Joh. I 134^b
Pischel, R. I 19^b; II 750^b
Pissin, R. II 428^{af}; III 305^a
Pistorelli, L. II 438^a
Pistoris, Maternus I 551^{af}
Pitaval II 145^a
Pitra, J. B. I 333^a
Pius II, Papst, s. Aeneas Silvius
 — **X**, Papst I 150^a; II 625^a; IV 40^{af}
Pixis, Theodor II 418^b
Placentius III 195^b
Planck, E. I 307^a
 — J. III 350^a
 — Max III 52^b
„Plancus ante nescia“ I 226^{bf}
Planta, Josef von III 220^b
 — M. III 226^b
Plantin III 455^a
Planudes I 41^b
Plassius, Hermann II 487^a
Plabmann, Joseph Otto IV 71^a
Plate I 106^a; IV 64^b
Platen, August Graf von I 9^b; 20^b; 43^b; 56^b 57^{af} (Antike Literatur); 59^{af} 60^{af} (Antike Versmaße); 76^{ab}; 171^a (Chor); 199^a; 212^a; 264^{af} (Elegie); 302^a 303^{bf} 304^b 306^a (Epigonenichtung); 314^{af} (Epigramm); 322^b; 448^b; 499^a; 591^{bf} (Hymne); II 1^{ab}; 64^b; 114^b 115^b; 156^a; 262^{bf} 263^{af} (Literatursatyre); 301^b; 327^a; 421^a; 500^b; 526^{af} (Ode); 541^a 543^{bf} 544^{af} 545^a 546^a (Oriental. Dichtung); 628^{bf} (Parabase); 648^{bf} 649^{af} 651^a (Parodie); 669^{bf}; 710^a 711^a; 715^b; III 12^b; 103^a; 126^a; 143^{ab}; 156^a; 246^b;

- 270^a; 297^b; 351^b; 352^af; 387^af (Trimeter); 388^b; 389^b; 391^a; 436^a; 476^b; 510^bf (Zäsur); IV 55^af (Kunstballade); 58^a
- Plato** I 55^b 56^{ab}; 63^aff 65^a 66^af 72^b (Antikisier. Dichtung); 380^a; 415^a 417^b; 446^b 447^af^b (Gespräch); 529^b 537^b 540^a 546^a 550^a 571^b (Humanismus); 573^a; II 66^b; 99^a; 106^a; 124^bf (Komposition); 314^b; 442^a; 687^a 688^b; III 50^bf (Rhythmus); (113^b); 230^b; 293^af 295^bf (Staatsroman); 332^b; 386^a; 450^a; IV 72^a; 94^b
- Platter**, Felix III 215^bf
— Thomas III 215^b 216^a
- Platner**, Placid III 223^b
- Platz**, Wilh. I 496^a
- Platzbecker** II 539^a
- Plautus** I 4^a; 53^af^b (Antike Literatur); 66^a 74^b; 99^a; 239^bf (Drama); 316^a; 335^a; 532^{ab}; II 111^b; 296^b; 445^a; 726^af (Prolog); III 194^a 197^af (Schuldrama); 242^b; (402^af); 415^af; IV 95^af 97^bf (Tragikomödie)
- Plecker**, Georg III 413^a
- Pleier**, Der I 512^b 515^a; II 165^a; 371^b 377^a; 577^a 579^a 585^a
- Pleithner**, F. X. II 150^a
- Plenigen**, Dietrich von I 541^a 543^b
- Plenio**, K. I 90^b; II 65^b; 202^b 203^a; 224^b; 349^b; 365^a; 498^{ab}f; III 316^b 317^a 318^af (Strophe); 376^b
- Plentzat**, K. II 723^bf
- Pletsch** II 37^b
- Pletscher**, Ant. I 15^b
— Sam. I 14^b
- Plinius** I 53^a; 332^b
- Ploch**, A. II 54^a
- Plöhn**, R. I 218^b
- Plönies**, Louise von II 198^bf 199^a
- Plotin** I 63^aff 74^b (Antikisier. Dichtung); 364^bf; II 94^a; (705^a); III (113^bf); IV 72^b 73^aff 74^b 80^af (Mystik)
- Plümmacher**, O. II 665^a 667^a
- Plüss**, Th. III 51^a
- Plutarch** I 52^a; 66^a; II 159^a
- Poccl**, Franz Graf I 377^a; II 36^a; 415^b; 750^{ab}; III 159^b
- Poe**, Edgar Allan I 179^b; 446^a; II 117^a; 145^a
- Pöchlin**, J. II 559^b
- Poeck**, W. II 117^a; 508^b
- Pöhl**, Hans II 622^bf
- Poelchau** III 445^b
- Pölt**, Klara II 568^a
- Poelzig**, Hans III 353^b; 524^b
- Poensgen**, M. I 247^a; 254^a
- Pörtner**, Seb. I 438^b
- Poeta Saxo** II 385^af
- Pöttinger**, J. II 573^a
- Pötzl**, Eduard I 586^af; II 565^a
- Poetzsch**, A. II 258^a; 718^a
- Pogatschnigg**, Joseph II 601^b
— Val. II 570^a
- Poggel**, C. III 28^a
- Poggio Bracciolini**, Gian Francesco I 340^aff^b 341^a 342^a (Facetie); 531^b 545^a; III 3^b; 86^bf; 211^b
- Pohl**, Emil II 295^b
— G. II 65^b; 224^b; 411^b 412^a; III 34^a; 319^{ab}; 491^a
- Pohnert**, L. III 373^b 374^b 375^af^b
- Poirot**, J. II 662^bf 663^a
- Polak**, L. II 709^b; III 62^a
- Poldini**, E. II 538^a
- Polenz**, Wilhelm von I 205^af; 531^b; II 171^a; III 132^bf; 135^b
- Polheim**, K. II 199^b; 396^b; III 31^b 32^a 40^b
- Polich v Mellerstadt**, Martin I 548^af
- Politian** II 147^a; 485^af
- Polko**, Elise II 547^a
- Pollarollo** II 531^a
- Pollius**, Johannes II 476^bf 489^af 490^af
- Pollock-Schlaffenberg**, Irene II 610^b
- Polo**, Marco II 542^b
- Polycarpus**, Martin I 154^a
- Polyklet** II 105^a
- Pomarius**, Christian III 408^b
- Pomeranus**, s. Bugenhagen, Johann
- Pomezny**, F. I 43^a; 80^a; 463^a
- Pommer**, Josef III 488^a
— H. II 573^a
- Pomponius Mela** I 550^a
- Pongs**, H. I 45^b
- Pontano**, Giovanni Gioviano (J. J. Pontanus) I 19^a; 340^bf (Facetie); 491^a; II 485^a
- Pontanus**, Jakob, s. Spanmüller, Jakob
- von Braitenberg**, G. B. II 683^af
- Ponte**, Lorenzo da II 206^a; 535^a
- Pontoppidan** III 66^b
- „Pontus und Sidonia“** I 1^b; II 460^a; 595^a; III 483^a
- Pope**, Alexander I 70^b; 96^a; 284^af 288^af 289^{ab} 290^a 293^b (Engl. Literatur); 416^a; 468^a; 491^b; II 6^b; 120^af u. ö. (Kom. Epos); 207^b; 520^b; 531^b; (640^b); III 97^bf; 220^af
- Popowitsch**, S. V. II 558^af; 608^af
- Popp**, C. I 244^b
— G. II 694^b 700^b
- Poppe**, Th. II 708^a
- Poppo von Stablo** IV 14^b; 48^a
- Porcia**, Fr. Ser. Fürst II 611^b
- Pordes**, V. E. II 72^b
- Poritzky** I 330^a
- Porpora**, N. II 531^bf
- Portée**, Charles II 19^bf
- Porsche**, R. III 423^b
- Porsius**, Heinrich II 493^a
- Port**, Frida I 80^b; II 420^a
- Porumbescu**, C. II 538^a
- Pos**, H. J. II 282^b
- Posidonios** I 110^bf
- Posilge**, Johann von, s. Johann von Posilge
- Posnett** III 441^b
- Postel**, A. I 54^a
— Christian Heinrich I 319^af (Epos); II 120^a; 207^a; 218^a; 245^a; 437^b; 533^b; 540^b; III 468^b
- Posthius**, Johannes II 479^bf 480^{ff} 481^{ab}f 482^{ab} 494^a (Neulat. Dichtung)
- Postl**, Karl (Ch. Sealsfield) I 48^bf (Anonymität); II 619^af; (741^b)
- Potvin** III 81^b
- Pougens**, Ch. III 440^b
- Pougin**, A. II 538^b
- Poulain**, A. IV 66^a
- Pourrat**, P. IV 70^bf (Mystik)
- Poussin** II 94^a
- Poyssl**, J. A. III 393^bf
- Pozzo** I 112^a; II 22^a
- Pracher**, Beda I 438^a
- Pradon** III 98^a
- Praesent**, H. II 711^a
- Praetorius**, Benjamin III 263^b
— Joh. Phil. II 294^a
- Prätzel**, Karl Gottlieb I 327^a (Epos); II 193^a; III 473^a
- Prager**, R. L. III 445^b
- „Prager Marienklage“** II 590^b
- Prahl**, K. II 124^b; 278^b; III 274^a; 321^a; 496^af^b
- Prasch**, Joh. Ludw. II 495^a; 558^a
— S. E. III 67^b
- Praun**, Nikolaus II 683^a
- Praxiteles** II 96^b
- „Predigt der St. Galler Beichte“** II 11^b
- Pregre**, W. IV 67^a 82^a 88^af (Mystik)
- Prehauser**, Gottfried II 112^a; 119^a; 293^a; 559^af; 604^b 607^b 608^b; III 494^a
- Preinfalk**, Ignaz II 607^a
- Preisegger**, G. III 414^b
- Preiß**, R. II 753^b
- Preitz**, M. II 277^b 280^a
- Prellwitz**, Gertrud I 376^b
- Prels**, M. II 72^b
- Prems**, S. M. I 233^a; II 572^b
- Presber**, Rudolf I 578^a 584^b 587^af (Humoreske); II 118^af; 263^b; 303^a; 631^b 647^b; 652^af^b (Parodie)
- „Presbyterbrief“** II 541^a
- Preßern** I 347^a
- Pressel**, P. III 37^a
- Presser**, Ed. I 17^a
- Preßl**, R. Baron de lo II 605^b
- Preuschen**, Hermione von I 377^a

Preuß, Johann III 179^a
Prévost d'Exiles, Abbé Ant. Fr.
 I 269^b; III 68^a (Roman)
Prévot I 268^a (Elsäss. Dialektlit.)
Prévot von Paris I 354^b (Farce)
Price, L. M. I 300^b
Priebisch, R. I 126^b; II 129^b; 723^a
Priebst, C. M. II 638^b
Prierias, Silvester III 14^a
Priest, G. M. II 181^a
Priestley I 93^b
Primer, B. II 100^b
Prinz, W. II 54^a; 156^a; 235^b; 258^b
Prior I 42^a; 288^a; III 469^b 470^b 471^a (Verserzählung)
Priscian I 453^a
Priscus I 172^a 173^a; II 721^b 722^a; III 254^a 257^b; 380^b
Pritius, J. G. I 491^b
Prodnigg, H. II 332^a
Pröhle, H. II 143^a
Pröhl, J. I 348^b; II 40^b
 — R. I 254^a; II 338^a; III 385^a; 495^b
Prokop III 380^b
 — von Temlin II 217^a; IV 45^a
Properz I 64^a; 260^b (Elegie)
Propst, F. I 150^a
Prosdier, Bernd. I 181^b
Prost, J. I 327^a
Protophages II 159^a
Proudhon II 295^b
Provenzale, F. II 63^b; 531^a

„**Proverbia communia**“ III 283^b 284^a
Prudentius I 331^a; 454^a; II 381^b; 489; IV 13^b
Prüfer, A. I 444^a
Prüller, Franz III 494^b
Prugger von Pruggheim II 562^a
Prunnow, Bischof III 402^b
Prutz, H. II 141^a
 — Robert Ernst I 57^a; 199^b; 306^a; 462^a; II 25^a 33^b (Journalismus); 62^b; 115^b; 156^b; 419^a; 429^a; 716^b; III 103^b; 150^b (Satir. Roman); 252^a; 352^a; 401^b
Prys, J. III 72^b; 296^a
Przybyszewski, St. I 181^a; II 674^b
Przygodda, P. II 54^a
Przywara, Erich II 82^b
Puccini, Giacomo II 536^b
Puchta, C. H. II 546^a
Pudor, H. I 157^b
Pückler-Muskau, Hermann Fürst, I 48^b; II 263^a; 546^a; 742^a; III 47^a; 142^b
Püllter I 183^b
Püringer, Christ. III 415^a
Püterich von Reicherzhausen, Jakob I 396^b; II 135^a; 460^a; 595^a
Püttner, V. III 130^b
Puff, Ferdinand II 567^a
Puhonny II 750^b
Pujoulx, J. I 182^b

Pukánszky, Bela II 573^a; III 423^{ab} 424^a
 — **Kádár, J. von III** 423^a
Pulci I 491^a; III 147^b
Puller, Der II 579^a
Puls, A. I 79^a
Pulver, Max I 249^b; 328^a (Epos)
Punnicius III 284^b
Puntschucher II 594^b
Purcell II 64^a
Purgstall, Graf II 611^b
Purschka, N. II 566^a
Pusch, H. III 33^b
Puschkin, Alexander II 55^a; 468^a; III 130^b 131^a
Puschmann, Adam I 7^a; 394^a; II 134^a; 225^b; 340^a; 346^a 349^a; 687^a (Poetik); III 26^a; 376^a; 465^b
Pustkuchen II 241^a
Putlitz, Gustav Edler zu I 322^b; II 11^a
Puttkamer, Alberta von I 377^a
Pyra, Jakob Immanuel I 61^b; 71^b; 197^a; 269^a; 462^b; 467^b 468^a 469^a (Hall. Dichterkreise); II 103^b; 120^b; 148^b; 219^b; 246^b; 310^b; 405^b 410^a; 520^a 521^a (Ode); III 34^a; 244^a; 472^a
Pyker von Felsö-Eör, Joh. Ladislaus I 302^b; 320^a (Epos); II 107^b; 199^a; 616^a; III 421^a (Ungarland. Literatur)
Pythagoras I 63^a; 546^a

Q.

Quaglio I 182^a; II 606^b
Quantz II 439^b
Quedenfeld, G. II 517^b
Quedensen, Chr. Karl I 385^a
Queinfurt, Konrad von, s. Konrad von Queinfurt
Quentel I 130^b
Querhamer, Kaspar II 78^b

Quer, G. I 232^a
Questenberg, J. A. Graf II 607^b
Questiers, Catharina I 115^a
Quétil IV 27^b
Quevedo y Villegas, Francisco I 121^b; III 95^b; 123^b; 148^a; 166^b (Schelmenroman)
Quinault, Philippe de II 206^a;

436^b 437^a; 532^a 534^a (Oper); III 179^b 185^b
Quincey, de I 179^b
Quinlan, M. A. I 218^a
Quint, J. IV 67^b 81^b 88^b (Mystik)
Quintilian I 539^a; II 159^a; 340^a; 342^a
Quistorp II 102^b

R.

Raab, Ferdinand III 518^b
Raabe, J. E. II 750^b
 — Wilhelm I 87^b; 145^a (Bildungsroman); 175^a; 300^a (Engl. Literatur); 351^b; 477^a; 575^b 576^a (Humor); 578^a 581^a 583^a 584^a 586^b (Humoreske); II 37^a 38^b; 116^a; 145^a; 168^a; 465^a (Nhd. Literatur); 513^b; 672^b; III 10^b (Realismus); 144^a; 386^a
Rabacher, Joh. Andreas III 412^a

Rabanus Maurus, s. Hrabanus Maurus
Rabe, August, s. Ludwig, August — Johann III 190^a
Rabelais, François I 1^b; 355^a; II 647^b; 720^b; III 88^a 139^b 147^b 150^a (Satire); 379^b; 506^b; IV 104^a
Rabener, Gottlieb Wilhelm I 70^b; 148^b; 174^a; 197^a; 283^b; 416^b; II 28^a; 410^b; III 140^b 141^a 142^a 148^b (Satire)

Rabenlechner, M. M. II 241^b
 „**Rabenschlacht**“ I 481^b 485^a 488^a (Heldenepos, Heldenlied); II 576^b
Raber, Virgil I 232^b; II 591^b 592^{ab}
Rachel, Joachim I 9^a; 68^b; 121^a (Barock); 195^a; 430^b; II 147^a; 261^a; III 140^a (Satire); 148^a; 273^b; 431^a
 — M. III 29^a; 36^b
Racine, Jean Bapt. I 170^a (Chor); II 94^a; 104^a; 248^a; 286^b; III

- 96^bf 98^b 102^a (Roman. Literaturen)
- Rack**, B. A. (Max Barack) I 496^a
— Johann (Rahgus Aesticam-
pianus) I 566^{ab}
- Racke**, Karl II 82^bf
- Racknitz**, Frhr. von II 106^a
- Radbertus von Corbie** II 380^b
- Radbod**, Bischof von Utrecht II 384^a
- Radecius**, Val. III 412^b
- Rademacher**, K. II 38^af
- Rademin**, Heinr. II 604^{ab}f
- Rader**, Matthäus II 599^a
- Radetzky** III 437^b
- Radewijns**, Florens IV 85^af (My-
stik)
- Radler**, Frhr. von, s. Flock, X.
- Radlof**, J. G. II 562^{ab}f
- Radloff** III 360^af
- Radnitzky**, A. II 567^af
- Radziwill**, Anton Fürst II 210^a
- Rämmert vom Mösl** I 14^a
- Räuber**, Alb. I 17^b
- Raff**, Helene II 39^a
- Raguenet**, Fr. II 532^b
- Rahewin** II 382^a 384^b 385^b
- Rahm**, A. I 169^a
- Raif**, A. F. I 18^a
- Raiffner**, Hans I 155^a
- Raimund**, Ferdinand I 101^a; 140^bf
(Biedermeier); 249^a; II 293^b
294^b 295^b (Lokalstück); 301^bf
(Lustspiel); 560^b; 579^a 616^bf
618^{ab}f 620^b (Österr. Literatur);
III 419^b; (495^a); 496^a; 518^af
(Zauberstück)
- Golo II 742^a
- Rambach**, Joh. Jakob II 87^b
- Eberhard II 668^a
- Ramdohr**, Friedr. Wilh. Bas. von
I 74^a; II 106^a
- Rameau**, J. Ch. II 437^af; 532^bf
533^b (Oper)
- Ramler**, Karl Wilhelm I 42^b; 61^b;
70^b; 99^bf (Aufzug); 258^b; 261^a
262^a (Elegie); 334^b; 457^b; 593^a;
II 1^a; 6^{ab}f (Idylle); 29^b; 104^a;
142^a; 323^b; 403^a; 426^b; 521^af^{ff}
522^af 524^af u. ö. (Ode); 540^b;
610^b; 640^af (Parodie); 697^b;
III 35^b; 387^af; 432^b; 475^b
- Ramsay** III 294^bf
- Ramwolt** III 256^b
- Randel**, A. II 537^a
- Ranisch**, W. II 540^a; III 381^a
- Rank**, Joseph I 203^bf; 345^b; II 620^a
- Otto II 284^a
- Ranke**, Friedrich II 273^a; 353^a;
III 254^b
- Leopold von I 505^{ab}; II 32^a;
III 16^bf (Realismus)
- Ransmeier**, J. C. II 62^a
- „**Raparius**“ II 388^bf
- Raphael von Fossombrone** IV 40^a
- Rapin**, N. II 754^a
- de Thoyras III 102^a
- Rapoto von Falkenberg** II 575^b
- Rapp**, A. III 439^a
- Eleonore II 750^b
- G. II 198^a
- Rasch**, Johann II 557^a; 598^a
- Raspe**, Rudolf Erich II 423^bf 424^af;
640^b; III 212^bf (Schwank)
- Rasser**, Johann III 229^b
- Raßmann**, Fr. III 247^a; 351^b;
388^bf
- Rassow**, F. II 294^b
- Rath**, Ph. III 443^a
- W. II 109^b
- Rathenau**, Walter I 330^a
- Ratgeber**, Val. II 217^b; 227^b
- Ratpert** I 23^b 32^a; 475^b (Heiligen-
lied); II 73^bf (Kirchenlied);
178^af (Legende); 381^b 391^a; III
316^b; 375^b; IV 14^a
- Ratschky**, Josef Franz I 320^b; II
108^b; 120^b; 217^b; 426^af 429^a
(Musenalmanach); 611^a; 631^b;
632^af 642^af 644^af (Parodie);
III 481^a
- Rattay**, K. II 228^a
- Rattermann**, H. A. IV 10^b
- Ratzel**, F. II 618^b
- Rau**, Herbert I 506^b
- Rauber**, Placidus II 601^b
- Rauch**, G. III 194^a; 335^a
- H. I 294^b
- Rauchenecker** II 651^a
- Rauchfuß**, A. II 7^b
- Rauß**, W. I 485^b
- Raumer**, C. von III 201^b
- Friedr. Ludw. Georg von I 46^bf;
II 429^a; III 191^a
- Narziss II 734^b; 740^a
- Raumsland**, s. Rumesland
- Raupach**, Ernst Benj. Sal. I 305^a
306^af; 486^b; II 50^a; 108^b; 155^a;
170^b; 263^a; 648^b; 719^a; III 102^b;
142^b; 385^b; 437^a
- Raupp**, Carl I 17^a
- Hermann I 17^a
- Rauprich**, M. II 124^b
- Rauschensfels** II 562^a
- Rauscher**, J. O. von II 617^a
- Rausse**, H. I 3^b; III 72^bf; 95^b;
167^b
- Rautenstrauch**, Johann II 609^b
611^a 613^a
- Raymann**, H. II 337^b
- Razzi**, H. III 185^b
- Rebenstock**, H. I 326^bf
- Reber**, Balthasar III 226^b; 448^a
- Rebhun**, Paul I 7^a; 58^b; 66^b; 136^af;
170^a; 240^bf (Drama); 316^b; II
597^a; III 197^b 198^af^b (Schul-
drama)
- Reborth**, Propst II 506^a
- Recke**, Elisa von der I 372^b
- Recke**, W. II 711^a
- Reclam** I 346^b; II 32^b
- „**Recognitiones**“ II 370^a
- Reden-Esbeck**, F. J. von III 354^b
- „**Redentiner Osterspiel**“ I 235^af;
II 506^a
- Reder**, Heinrich II 417^b 418^b 419^a
422^a (Münchener Dichtergruppe)
- Rederijker** II 467^a
- Rederstorf**, M. IV 39^b
- Redl** I 593^a
- Redl**, F. II 588^a
- O. II 568^a
- Redlich**, K. I 199^b
- Redwitz**, Oskar Frhr. von I 73^b;
163^b; 325^bf (Epos); II 223^b
(Lied); 415^b; 651^{ab}
- Reeve** I 271^b u. ö. (Engl. Komö-
dianten); II 599^a
- Regel**, E. II 137^a; 580^a
- Regenbogen**, Barthel I 415^b; III
311^b 312^{ab} (Streitgedicht); 377^a;
429^bf; IV (64^b)
- Regendanz**, Margarete II 228^b
- Regensburg**, Burggraf von II 361^b;
III 77^b
- „**Regensburger Osterspiel**“ I (228^b)
- Regino von Prüm**, Abt IV 13^b
- Regiomontanus**, s. Müller von
Königsberg, Joh.
- Regnar**, Jakob I 441^a; II 216^af^{ff}
217^af (Lied); 598^bf
- Rehlfus**, Philipp von I 74^a; 304^b;
504^af (Histor. Roman); II 107^a
- Rehm**, Walther I 4^a; 102^a; 205^a; II
109^a; 424^b; III 47^b; 62^b; 151^a;
296^b
- Rehorn**, K. I 510^b; III 72^b
- Reibehand**, K. Friedr. II 604^b
- Reich**, Emil II 672^a; 708^a
- Erasmus III 459^bf 460^af (Ver-
lagsbuchhandel)
- H. I 253^a; II 118^b; 336^a; 380^b;
718^b; III 256^a; 516^a
- Jakob II 723^a
- M. II 620^a
- Reichard**, Heinr. Aug. Ottokar
III 356^a; 485^a
- Reichardt**, H. III 57^a 58^b
- Johann Friedrich I 197^b 199^a;
443^bf (Gesellschaftslied); II 323^b
332^a; 399^b; 425^a; 714^a; III 492^a;
496^b
- Reiche**, P. II 711^a
- Reichel**, E. I 80^a; 184^a; 247^a; II.
411^a
- Johann Gottfried II 639^a
- „**Reichenauer Beichte**“ I 125^b
- Reichenbach**, M. III 494^b
- Moritz von, s. Bethusy-Huc,
Valeska
- Reichermann**, Wilhelm II 723^b
- Reichert**, O. I 131^a 132^b
- Reichl**, A. I 237^b; II 188^a
- Reichling**, D. I 539^{ab}f; 564^b

- Reichsiegel**, Florian II 557^b 561^b; 608^a
- Reicke**, J. II 709^b
- Reid**, Th. II 254^b
- Reiff**, August III 207^b
- P. F. II 705^a
- Reiffenberg**, Frdr. v. I 441^b
- Reiffenstein**, Joh. Friedrich II 106^b
- Reifferscheid**, A. I 128^b; 134^a; III 187^a
- Reike**, E. I 562^a
- Reimann**, A. I 562^a
- H. I 586^{bf}; II 634^{af} 652^{af} (Parodie) III 134^{bf}
- J. F. II 126^b; 232^{bf}; 696^a
- Reimar der Videler** II 137^a 138^a 140^{af}; III (127^{af})
- von **Brennenberg** III 478^{af}
- Reimarus**, Hermann Samuel I 48^a
- Reimer** (Verleger) III 429^b
- Reimmann**, J. II 256^b
- Rein**, L. II 117^b; 652^b
- Reinacher**, E. III 62^a
- Reinald von Dassel** II 394^{abf}; III 428^{bf}
- Reinbold**, Adelheid I 202^b
- Reinbot von Durne** I 474^a; 515^b 517^b; II 181^{af} 186^a
- Reincke-Bloch** II 386^b
- Reindell**, W. I 562^b
- Reineccius**, Felix IV 44^{bf}
- Reinecke**, Karl II 124^b
- M. II 638^b
- „**Reineke Fuchs**“ III 363^b u. ö. (Tierdichtung)
- „**Reineke de Vos**“ II 494^a; 504^{bf} 507^b; III (365^{af})
- Reinelt**, J. (Philo vom Walde) III 177^{af}
- Reiner**, M. II 382^a 390^b 391^a
- Reinerus Alemannicus** I 463^b
- Reinfeld**, E. I 221^a
- „**Reinfrid**“ I 515^b; II 140^b 141^a; 579^m
- Reinhard**, E. II 92^b; 186^b; 322^b
- Karl II 425^b; III 326^b
- Reinhardstöttner**, K. von I 79^b, II 24^a; 477^b; III 167^b; 402^a
- Reinhardt**, Max I 252^{af} (Drama); 407^a; II 10^b; 63^a; 109^{bf}; 133^b; 336^a; 338^a; 624^b 627^b; 749^{bf}; III 23^a; 353^{bf} (Theater); 485^b; 495^{bf}; 524^{bf} (Zirkus)
- Reinhart**, Josef I 15^{af}; III 228^a
- „**Reinhart Fuchs**“ II 370^b; III 26^a; 365^{bf} (Tierdichtung); (504^b); (s. auch: Heinrich der Glischesaere)
- Reinhold**, Karl Leonhard II 611^{af}
- Reinick**, Robert I 304^a; II 35^{bf}; 168^{af}
- Reinicke**, S. III 255^a; 264^a
- Reinmar der Alte** (von Hagenau) I 206^b 208^a II 129^b; 212^{abf} 213^{af} 214^a (Lied); 268^b; 354^{ab} 355^{af} 357^a 361^a 362^a 363^{abf} (Minne-
- sang); 371^b 374^b; 574^{bf}; 730^a; III 77^{bf} (Roman. Literaturen); 283^b; 288^a 291^a; 312^a; 317^b; 506^a
- Reinmar von Zweter** I 115^b; II 201^b; 230^a; 333^b; 339^b; 371^b 374^b 375^a (Mhd. Dichtung); 575^b 578^b; 635^b; 711^{bf}; III 258^a; 292^{bf} (Spruchdichtung); 312^a; (376^b) 377^a; 429^a
- Reinmichel**, s. Rieger, Sebastian
- Reinöhl**, W. II 718^b
- Reinold**, Robert I 271^b u. ö. (Engl. Komödianten); II 602^a
- Reinsch**, R. I 222^b
- Reis**, H. I 498^a; III 302^b; 305^b
- Reisch**, Chrys. IV 46^a
- Gregor II 596^{af}
- Reiser** (Prediger) II 206^b
- Reisert**, Karl II 124^b
- Reiske**, J. II 546^b; III 47^a
- Reisner**, A. I 154^a
- Reiß**, F. II 37^b
- W. II 694^b
- Reisenberger**, K. I 188^b; II 183^b; 654^a
- Reißmann**, A. I 443^b
- G. I 189^a
- Reißner**, Adam III 233^{abf}
- Reith**, W. IV 46^a
- Reithard**, J. III 226^b
- Reitzenstein**, R. II 137^a; 178^b; III 244^a
- Relković**, N. III 422^b
- Relstab**, Ludwig III 47^a
- Rembrand** III 302^a
- Remy**, A. II 547^b
- Renan**, Ernest III 104^b
- Renatus**, Johann, s. Wagner, Joh. A. Frhr. von
- Renaud**, Th. (Vulpinus) II 479^b
- Renaudet** I 562^a
- Renck**, H. II 718^b
- Renert**, de II 308^a
- Renk**, Anton II 568^a
- Renker**, Gustav III 224^b
- „**Renner**“, s. Hugo von Trimberg
- Rennert**, H. III 154^a
- Rentsch**, J. I 79^b; III 380^b
- Reppusius**, Caspar II 486^b
- Repsold**, E. II 255^a
- Resch**, Thomas I 194^a
- Reschke**, H. III 298^a
- Resenius**, Johann Peter I 107^a
- Resewitz**, Friedr. Gabriel I 197^a; III 327^a
- Reß**, R. II 458^b
- Rethel**, Alfred II 164^b 168^a; III 382^{bf}
- Reffenbacher**, Simon II 23^b; 601^{ab}; III 431^{bf}
- Retlich**, Karl II 616^a
- Retz** (Kardinal) III 102^a
- Retzer**, J. Friedr. Freih. von II 611^a 615^b; III 433^b
- Reuchlin**, Johannes I 66^{af}; 169^b; 239^{bf} (Drama); 316^b; 447^{bf}; 529^a 542^b 543^b 550^a 551^a 553^{af} 559^b 561^b 563^{ab} 564^a 567^a 569^{af} (Humanismus); II 90^b; 111^b; 261^a; 296^b; III 87^b 89^{af}; 194^{bf} 195^{af} 196^a (Schuldrama); 448^{abf} 450^a (Verlagsbuchhandel)
- Reuenthal**, s. Neidhart von Reuenthal
- Reufer** I 92^a
- Reuling**, C. I 279^b; II 119^b
- Reumont**, A. von III 273^b
- Reusch**, Fr. H. III 455^a
- R. II, 723^b
- Reuschel**, Karl I 238^a; 512^a; II 124^b; 143^b; 176^b; 228^a; 335^b; 337^b; III 48^a; 49^b; 150^b; 194^a; 245^a; 321^a; 393^b; 490^a 492^a 493^b; 496^{bf}; 499^b; 505^a
- Reusner**, Nicolaus II 481^{af}
- Reuß**, Ed. I 135^a
- Reussius**, D. III 409^a
- Reuter**, Christian I 2^{bf} 3^b (Abenteurerroman); 48^a; 70^b; 122^b 123^a; 151^{af} (Briefroman); 349^b; II 111^b; 298^{af} (Lustspiel); 423^b; III 45^{af} (Reiseroman); 140^{af} 148^{bf} (Satire)
- Fritz I 46^b; 190^a; 204^b; 300^{af} (Engl. Literatur); 325^{af} (Epos); 351^b; 478^a; 499^a; 574^b 575^{af} 576^a (Humor); 577^b 585^{af}; II 38^b; 115^{bf} 116^{af} (Komik); 168^a; 507^{af} 508^{ab} 509^a (Nd. Literatur); 567^b; III 8^b 11^{af} 12^a (Realismus); 203^b; 359^a; 369^b; 475^a
- Gabriele I 351^b; 375^{bf}
- Kilian II 190^a
- Reuting**, Friede I 496^{af}
- Reutter**, Joh. Georg II 606^b
- Reyher**, F. I 443^a; II 227^b
- „**Reynke de Vos**“ III (365^{af})
- Reynold**, G. de III 232^b
- Reynolds**, Joshua II 105^a 106^a
- Reysmann**, Theoderich II 474^{bf} 475^a
- Rhagius Ästicampianus**, s. Rack, Johann
- Rhau**, Georg III (453^a); IV 50^a
- Rheinau**, s. Walther von Rheinau
- Rheineck**, Chr. I 443^b; III 496^b
- „**Rheinfränkische Cantica**“ II 11^b
- Rheinhardt**, E. A. II 626^a 627^{af}
- Rheinsch**, Erika I 352^b; 375^{bf} 377^{af}
- Rhenanus**, Beatus I 542^a 543^{af} 570^{ab} (Humanismus)
- Johannes I 66^b; 277^{bf}
- Rheter**, Franz III 412^b
- Rhoades**, L. A. I 292^b
- Rhode**, T. IV 92^a
- Rhoden**, Emmy von II 38^a
- Rhodomannus**, Laurentius I 430^{af}

Rhön, Kaspar von der, s. Kaspar von der Roen
Ribbeck, K. I 78^b
Ricci II 612^b
Riccoboni, Louis III 500^b
Riccobonus, Ant. II 687^b 689^a
Ricek, L. G. I 21^b
Richard, P. II 338^{af}
 — **Sacco**, Johanna II 612^a
 — **von St. Viktor** I 390^b; IV 74^b 75^{af} (Mystik)
Richardson, Samuel I 142^b; 151^{af} 152^{abf} (Briefroman); 161^a; 177^b; 246^b; 269^{bf} 270^{af} (Empfindsame Dichtung); 285^{afff} 286^{af} 298^{af} (Engl. Literatur); 345^b; 350^{af}; 373^{af} 374^a (Frauendichtung); 462^b; 572^{bf}; II 113^{af} (Komik); 248^b; 299^a; 641^b; III 68^a; 128^a; 148^b 149^{af} (Satire); 324^a; 418^b; 441^a; 500^{bf} 501^a (Weinl. Lustspiel)
Richbod, Abt von Lorsch I 125^b
Richert, Gertrud III 78^b
Richey, Michael I 196^b; II 410^a; 696^a
Richter, A. II 70^a
 — Anton II 640^{af}
 — Christian Friedrich II 87^{af} (Kirchenlied); III 179^b 183^b
 — Christoph Gottlieb III 379^{bf} (Totengespräch)
 — Erich I 46^{bf}
 — F. A. III 134^{af}
 — Friedrich III 207^a
 — G. II 353^a
 — G. A. II 449^a; III 493^a
 — Gregor II 206^b
 — J. II 398^b; III 130^b
 — Jean Paul Friedrich I 48^a; 81^b; 122^b; 140^{af} (Biedermeier); 144^{af} (Bildungsroman); 216^{af} (Drama); 286^b 298^a 300^a (Engl. Literatur); 318^{af}; 351^{af} (Familienroman); 572^b 573^{af} u. ö. (Humor); 577^b 581^{afff} 583^a 586^b (Humoreske); II 46^a 47^a 49^b 58^a (Junges Deutschland); 113^{bf} 114^{ab} 116^a (Komik); 153^{bf} (Kritik); 241^a; 620^a; (633^a) 635^{af}; 668^{af} 704^a 705^{afff} 707^a (Poetik); 741^b; III 8^b 10^b; 46^{bf} (Reiseman); 69^{bf} 72^a (Roman); 116^b 120^a; 142^{bf} 143^{af} 149^b (Satire); 232^a; 300^a; 463^b; 507^a; IV 30^b; 58^a
 — Josef II 293^b; 559^{bf}; 611^{af} (Österr. Literatur)
 — K. II 718^a
 — Ludwig II 36^{af} 37^b
 — M. I 570^b
 — O. I 236^b; III 439^b
 — Otto II 38^a
 — P. III 142^a

Richter, R. III 201^a
 — W. I 7^b; 244^a; 279^b; III 187^b
Rickert, H. II 259^a; 280^b
Ricking, Eph. IV 46^a
Ridlinger IV 64^a
Ried, Johann I 478^b; II 576^b 588^{af}
Riedel, Franz Xaver II 81^a
 — Friedrich Justus I 42^a; 437^b II 120^b 123^b; 152^{af} (Kritik); 253^a; 610^b; III 325^b 333^a 334^b (Sturm und Drang)
 — E. III 201^a
 — Louis III 135^{bf}
 — W. III 164^b
Riedelshheimer, A. II 750^b
Riedemann, Peter I 154^{bf} 155^{af}
Rieder, K. IV 84^a 88^a
Riederer, F. I 4^a
Rieger, E. II 539^a
 — K. II 718^a
 — M. I 19^b; II 182^b
 — Sebastian (Reinmichel) II 568^a
Riegg, Paul Jos. II 608^a
Riehl, A. II 238^a; 286^b; 674^a
 — Wilhelm Heinrich von I 174^{bf}; 431^a; 505^{bf} 506^{abff} 507^a 518^b (Histor. Roman); II 37^a 38^b; 416^b; III 48^b
Riemann, H. I 104^a; II 204^a; 225^{bf}; 327^a; 349^b; 431^{bf} 432^b 433^{af} 434^{abf} (Musik und Literatur); 653^a; III 53^a; 123^a; 342^{ab}; 377^{ab} 379^a
 — L. III 488^b
 — R. I 3^b; II 286^b; 708^a 709^b; III 47^b
Riemer, C. L. III 37^b
 — Johann III 148^{bf}; 167^b
Rienzo, Cola di I 391^{af}; 529^b; II 582^a; III 86^{bf}
Ries, N. II 305^b
„Riese Fierabras“ III 88^b; 483^a
Rieser, F. III 493^b
Rieß, L. I 171^a
 — O. II 439^b
Rietenburg, Burggraf von III 77^b
Rietsch, H. II 204^{af}; 225^{bf}; III 376^{bf} 377^{abf} (Ton); 490^b
Rietschel, G. II 292^b
Rilke, Rainer Maria I 181^a; 338^{bf} (Expressionismus); II 223^{bf} 224^{af} (Lied); 320^b; 496^b; 623^{bf} 625^a; III 106^a 107^{af} (Roman. Literaturen); 246^b
Rimbaud II 675^a
Rimsky-Korssakow, A. II 538^{bf}
Rinckart, Martin I 118^a; 416^a; II 85^{bf}; III 197^{bf}
Rindel, E. I 578^b
„Ring“, s. Wittenweiler, Heinrich
Ring, Max I 506^b; II 295^b
Ringelnatz, Joach., s. Böttcher, Hans

Ringmann Philesius, Matth. I 535^a 541^{ab}
Ringoltingen, Thüring von III 219^{af}
Ringseis, Emilie I 327^a
Ringwaldt, Bartholomäus II 84^{bf} (Kirchenlied); 405^a; III 138^b 139^{bf} (Satire)
Rink II 723^b
Rinuccini, Ottavio I 119^a; 243^a; 500^a; 521^b; II 205^b 206^{ab}; 437^b; 529^{af} 530^a 532^a 533^a (Oper); III 92^{bf}; 185^a
Riplin von Straßburg, Hugo IV 77^a
Risch, A. I 131^a 132^b
Risse, J. I 4^a; II 424^b; III 47^b
Rist, Johann I 114^b (Barock); 194^b; 278^a; 283^a; 308^a; 360^a; 416^a; 426^b; 442^{ab}; 500^b; II 23^b; 25^a; 86^{af} (Kirchenlied); 111^b; 142^{af}; 147^a; 217^{bf} (Lied); 438^a; 516^a; 519^b; 600^a; 657^{bf} 658^a (Passionslied); 690^b 691^a; 712^{bf} (Polit. Dichtung); III 272^a 273^{af}; 468^{bf} 469^{af} (Verserzählung)
Ritschl, A. II 681^b 682^a
Ritter, A. II 209^b; 731^b
 — Anna I 377^a
 — B. I 301^b
 — G. I 529^b
 — Lina I 268^b
 — R. I 301^b; II 146^b; 687^a
„Ritter Galmay“ III 88^b
Rittershaus, Emil II 430^a; 546^a
Ritthaler, M. III 413^a
Ritz, J. W. II 190^b; III 229^b
Robert, C. II 336^a
 — L. I 162^b; 354^b
 — Ludwig II 648^a
 — **von Borron** III 82^{af}
 — **von Ebersberg** II 383^b
 — **von Frankreich** II 677^a
Robertin, Robert I 115^a; 196^b; II 126^{bf} 127^{af} 128^{bf}
Rochat, A. II 732^b
Rochholz, Ernst L. II 70^a; III 217^b
Rochow II 34^{af}
Rochowsky II 626^b
Rockenbach, Th. I 175^b
Rockner, Vinzenz II 587^a
Roda Roda I 587^a; II 118^a
Rodange, Michel II 307^{bf}
Rode, Johannes IV 16^a
Rodegast, Samuel II 87^{af}
Rodemann, W. III 335^a
Rodenbach III 106^a
 — Zoe von, s. Sacher-Masoch
Rodenberg, Julius (J. Levy) II 256^a; 456^a; 741^b; III 402^a
Rodenhauser, R. II 54^a
Roder, Chr. I 234^a
Roderich, Albert II 547^a
Rodt, Rudolf, s. Eichrodt, Ludwig

- Roe**, Wilhelm I 271^b u. ö. (Engl. Komödianten); II 602^a
- Roedemeyer**, F. K. II 348^a; III 280^b
- Röder**, C. II 24^a; III 134^b
- Roediger**, M. II 179^b
- Roegner**, Martha III 369^b
- Roehl**, H. II 145^b
- Römpfer von Löwenhalt**, Esaias I 114^b; II 217^a; 272^b; 600^a; III 272^{abf} 273^a (Sprachgesellschaften)
- Roen**, Kaspar von der, s. Kaspar von der Roen
- Roerer** I 132^a
- Roersch**, A. I 534^b 539^b
- Rösch**, Georg II 597^a
- Roesse**, Ed. I 87^a; III 496^b
- Rösler**, Christ. III 417^b
- Marg. II 181^b
- Röbke**, W. III 23^b; 377^a
- Röbber**, E. W. II 403^b
- K. II 118^a; 303^a
- R. III 176^b 177^{af}
- Roethe**, Gustav I 57^b; 134^b; 401^b; 493^a; 519^a; II 202^b 203^a (Leich) 234^b; 239^b; 240^a; 255^a; 260^a; 273^b 277^b; 280^b 283^a 289^b (Literaturwissenschaft); 350^a; 388^a; 585^a; 687^a 690^a; 718^a; 721^a; 731^a; III 122^b; 258^a; 293^{af}; 318^b; 338^b; 439^a
- Rötscher**, H. Th. I 254^a; III (164^b)
- Roetteken**, H. I 193^a; II 286^a; 666^b; 709^b
- Röttger**, K. I 198^b; II 322^b; 675^b
- Roggen**, E. I 205^a
- Rohde**, E. II 514^b; III 47^a
- W. I 78^b
- Rohdus**, Georg III 416^b
- Roland**, A., s. Schöne, Alfred
- von Cremona IV 21^b
- „Rolandslied“** I 515^a 518^b; II 374^a 377^b (Mhd. Dichtung); 630^a; III 74^b 75^{bff} 79^a 84^{af} (Roman. Literaturen); 262^b; 348^a
- Rolland**, Romain I 145^b; II 538^b; III 385^b
- Rollenhagen**, Gabriel I 275^b 276^b; II 111^b; 482^b (Neulat. Dichtung); 741^a; III 198^a
- Georg I 53^{af} (Antike Literatur); 318^b; 415^b (Epos); II (110^a); 482^b; (636^b); III 197^b; 365^b 367^{af} (Tierdichtung)
- Roller**, Alfred I 182^b; II 133^b; 624^a 625^b
- Rollett**, H. III 252^a
- Röllinger**, Wilhelm II 590^a
- Romain**, Jules III 107^a
- Roman**, J. II 537^a
- „Roman de Renart“** III 83^b; 364^b 365^b
- Romang**, J. J. I 12^b
- Romanus**, K. F. II 719^a
- Romeis**, C. IV 46^a
- Rommel**, O. II 294^a; 426^b; 621^{af}; 650^b; III 495^b; 518^b
- Rompler**, Jesaias, s. Römpler von Löwenhalt, Esaias
- „Romulus“** II 504^b
- Ronsard**, Pierre de I 49^a; 113^b; 257^a; 318^a; 589^a; II 346^a; 480^a; 519^{af} (Ode); 689^{af} (Poetik); III 90^b 96^{af} (Roman. Literaturen); 179^b 180^a 181^a (Schles. Schulen); 245^b 246^a
- Roos**, Jos. I 14^a
- Roose**, Betty II 616^a
- Rooth**, E. I 131^a
- Roquette**, Otto I 73^b; 198^b; 304^a; 322^b 325^a (Epos); II 421^b; III 391^b
- Rosacinius**, Christian II 601^a
- Rosanow**, M. N. III 335^b
- Rose**, A. II 449^b
- Christian III 199^b
- Felicitas II 118^a
- W. II 667^b
- Rosegger**, Peter I 21^b; 205^{af} (Dorfgeschichte); 347^{af}; 351^b; 576^b (Humor); 585^b; II 38^b; 116^b; 558^a 565^a 567^{af} (Österr. Dialektliteratur); 621^b 624^{af}
- Rosen**, Gustav von IV 9^{af}
- Rosenbauer**, A. II 694^b
- Rosenbaum**, A. III 401^a
- R. III 380^b
- Rosenberg**, Gräfin von II 186^a
- Rosenbusch** III 190^a
- „Rosengarten“** I 478^b 481^{af} u. ö. (Heldenbuch, Heldenepos, Heldenlied); III 375^{ab}; 496^b; 576^b 579^a
- Rosenhagen**, G. I 104^a; 146^{ab}; 210^b; II 134^a; 209^b; 230^b; 340^a; 365^a; 577^b; III 338^b
- H. III 320^b
- Rosenhayn**, P. II 145^a
- Rosenkranz**, Karl II 236^b; 280^a 288^b; 707^{af} (Poetik); III 441^b
- Rosenmüller**, M. I 521^b
- Rosenow**, E. II 116^b; III 135^a
- Rosenplüt**, Hans, s. Schnepferer, Hans
- Rosenroth**, Christian, s. Knorr von Rosenroth
- Rosenstiel**, Daniel I 266^b
- Rosenthal**, Dorothea Eleonore von III 179^a 182^a
- F. II 349^b; 351^a; 663^a; III 53^a
- Rosikat**, A. III 168^{af} 175^b
- Roskošný**, J. R. II 537^b
- Rosmer**, Ernst, s. Bernstein, Elsa
- Rosner**, Ferd. II 217^b; 606^a
- Rospigliosi**, Giulio II 435^b
- Roßbach**, Ch. II 613^{af}
- Roßberg**, K. II 385^a
- Rossel**, Virgile III 90^b 91^b; 232^b
- Rossetus**, P. II 486^b
- Rossi**, J. B. de II 383^b
- L. II 63^b; 532^a
- M. II 435^b; 530^b
- Rossini**, G. II 208^a; 535^b 536^b 537^{af} (Oper)
- Rost**, Johann Christoph I 71^b; 378^b; II 7^b (Idylle); 103^b; 110^a; 120^b 121^{af} (Kom. Epos); III 141^a; 470^b 471^{af} 472^b (Verserzählung)
- Joh. Leonh. (Meletaon) I 406^a
- Roswitha**, s. Hrotswith von Gandersheim
- Rot**, Marianus III 229^b 230^a
- Rotach**, Walter III 228^a
- Rotenpeck**, Hier. I 530^b
- Roth**, A. III 424^a
- Daniel III 421^b 422^a
- F. W. E. II 396^a; IV 64^b
- Johann I 533^b; II 691^a 693^b 695^b (Poetik)
- R. II 37^a
- Stephan Ludw. III 420^{af}
- Rothacker**, E. II 239^b; 258^{ab} 259^a; 284^a; III 119^b; IV 2^{bff}
- Rothe**, Johann I 4^a; 484^a; 523^a; II 185^{af} (Legende); III 347^a
- Rothensteiner**, J. E. IV 10^b
- „Rother“**, s. „König Rother“
- Rothmann** (Rottmann), Joh. Fr. IV 58^a
- Rothpletz**, E. II 680^a
- Rotlöw**, Martin II 582^b
- Rotmann**, Bernhard III 21^a
- Rotrou**, Jean de II 191^a; IV 97^a
- Rotswith**, s. Hrotswith von Gandersheim
- Rotter**, C. II 573^b; III 25^a; 194^a; 319^b; 491^a
- Rottmann**, F. II 417^a
- J. T. II 696^a
- Rousseau**, Jean Baptiste II 199^a; 520^{af} (Ode); 546^a; 603^b; III 470^b
- Jean Jacques I 20^b; 72^a 73^a; 108^b 109^b; 143^b; 151^{af} (Briefroman); 177^b; 178^b 179^a (Dekadenzdichtung); 202^a; 247^a; 269^b 270^{af} (Empfindsame Dichtung); 285^a; 336^b; 350^b; 373^a; 417^b; 459^a 460^a 461^b (Göttinger Hain); 477^b; II 3^{af} (Ich-Roman); 60^a 61^b (Junges Deutschland); 95^a 99^a; 149^b; 261^b; 300^{ab}; 323^b; 338^b; 400^{af} 401^{af} (Monodrama); 406^b 408^b; 444^{af}; 467^b 468^a; 534^{ab} (Oper); 666^b 667^{af} 669^{af} 672^b 674^a (Pessimist. Dichtung); 713^{af}; 746^b 747^a; III 61^a; 68^a; 100^{af} 101^b 102^{af} (Roman. Literaturen); 108^a; 115^b; 223^a; 239^{af} (Singspiel); 282^b; 295^{af} 296^a (Staatsroman) 324^b; 341^b; 418^a; 441^{af}; 487^a; IV 50^a

Rousset, E. III 154^a 155^a
 — J. II 344^b
 — P. III 275^{af}
 Roussillon, Henriette von I 197^b
 Rovenius, Gerard II 476^b 492^{bf}
 Rovettino, G. II 530^b
 Rowley, William I 276^b
 Rub, O. III 269^a
 Rubarth, W. II 386^b
 Rube, Eckhart IV 81^{bf}
 Rubeanus (Crotus), s. Jäger, Johann
 Rubens I 243^a
 Rubensohn, M. I 79^a; 307^b 309^a; III 187^a
 Rubenson, A. II 537^a
 Rubin, Herr II 138^{af} 140^{af}; 575^b
 Rubiner, L. III 252^a; 351^a
 Rubinstein II 538^b
 Ruckmich, A. III 50^a 53^a
 Rucktäschel, Th. II 689^a 694^b
 Rud, Th. G. II 537^b
 Rudeck, W. I 364^a
 Rudel, Jaufre II (733^a)
 Rudigerus II 390^a
 Rudnick I 197^a
 „Rudolf“, s. „Graf Rudolf“
 Rudolf, Hans, s. Ochs, Richard
 — am Oberrhein, Priester IV 25^b
 — von Ems I 4^a; 50^a 51^{ab}; 64^a; 103^a; 512^b 514^{bf} 515^{af} 517^b 518^a (Höf. Epos); II 135^a; 146^{bf} (Kritik); 165^b; 181^{af} 183^a (Legende); 271^b 272^b; 285^a; 355^{af}; 369^b 372^a 374^{bf} 379^a (Mhd. Dichtung); 685^{af} (Poetik); III 25^b 32^b; 37^b; 38^b; 224^b; (255^a)
 — von Fenis, Graf von Neuenburg II 211^b; 362^a; 372^a; 730^{af}; III 219^{af}; 317^b
 — von Fulda IV 13^b
 — von Stadegge II 575^b

Rudolf I. von Habsburg I 492^b; II 579^{af} 580^b; IV 23^a
 — II, Kaiser I 426^b
 — IV von Österreich II 582^{af} 590^a 594^a
 Rudolphi, Karoline I 372^b
 Rudwin, M. J. I 223^b 226^a 239^a; 358^b
 Rückert, Friedrich I 18^b; 76^a; 264^{af} (Elegie); 302^a 304^{bf} 306^a 307^a (Epigonendichtung); 314^{af} (Epigramm); 322^a; 417^{af} (Gedankenlyrik); 431^b; 448^b; 499^a; II 1^b; 35^{af} (Jugendliteratur); 64^b; 88^b; 198^{ab}; 222^a; 252^a; 321^b; 328^a; 429^b 430^a; 500^b; 541^a 543^{bf} 545^a (Oriental. Dichtung); 628^{bf}; III 57^a; 246^b; 297^{bf} (Stanze); 311^b; 351^b; 352^a; 388^b; 389^b; 436^{af}; 474^{abf} (Verserzählung); 476^{bf}; 477^b; IV 55^{af} (Kunstballade)
 — Heinrich II 185^a; 266^b 275^b; 332^b
 Rüd, E. I 205^a
 Ruederer, Josef I 57^a; II 116^b; 302^a; 674^{bf}; III (303^a)
 Rüdiger, J. C. C. II 558^{bf}
 Ruef, Jakob I 136^a; 236^b; 258^a; 316^b
 Rühle, F. I 80^a; 247^a; II 705^b
 Rühls I 234^b
 Rüte, Hans von III 227^b 229^{abf}
 Rüthein, Heinrich I 497^b
 Rütlinger, Joh. Jakob I 11^{bf} 13^{af}; III 223^{bf}
 Rüttenauer, B. II 168^b; 199^a
 Ruxner, Georg I 493^a
 Rufus, Publius I 530^b
 Ruge, Arnold I 356^a; II 32^{af}; 155^{bf}; 430^a
 Rugge, s. Heinrich von Rugge
 Rukhopf, Julie II 36^b

Rulmann, Anton III (247^a)
 Rumesland (Rumzlant, Raumsland) I 415^b II 373^b 377^a; 502^b; 579^a; III 257^a 258^{ab}; 292^b
 Rumi II 545^b
 Rumohr, Karl von I 304^b
 Rumpelmaier, Johann (Nordmann) II 742^b
 Rumpf, W. II 255^b
 Rumpier von Löwenhalt, s. Römpler von Löwenhalt
 Rumy, Karl Georg III 417^{bf} 420^b
 Runge, Paul I 419^b; II 76^a; 204^a; 225^b; 432^a; 581^b 582^b; III 377^{abf} 379^{af} (Ton)
 — Philipp Otto I 79^b; II 167^a 169^a; 196^b; 329^a; III 118^{af} (Romanistik)
 Runze, M. II 53^b
 „Ruodlieb“ I 1^b; 29^a; 33^a; 49^b; 63^b; 201^a; 429^b; II 5^a; 209^{bf}; 387^{af} (Mat. Dichtung); III 44^a; 262^{abf} 263^a 267^b (Spielmannsdichtung); 283^b; IV 30^b
 Ruof, Jakob III 225^a 226^{af} 229^{ab}
 Ruotger IV 14^b
 Rupert von Deutz IV 15^{af}
 Ruppius, Otto III 47^a
 Ruprecht von Tegernsee III 265^b
 Ruscelli, Girdamo III 36^b
 Ruskini, John II 496^a
 Rute, s. Hartwig von Rute
 Rutebeuf II 187^b
 Rutra, Arthur Ernst II 626^b
 Rutz, Josef II 317^b; 343^{bf} (Metrik); III 156^{af} 157^b (Schallanalyse); 158^b
 — Ottmar II 317^b; 344^{af} (Metrik); III 156^{bf} (Schallanalyse); 158^b; 301^b
 Ruysbroeck, Johannes IV 70^a 84^{bf} 86^a 87^b 88^a (Mystik)
 Rychner, M. II 236^a

S.

Saadi II 541^{bf} 542^{ab} 545^b
 Saager, A. II 255^a
 Saar, Ferdinand von I 264^{bf} (Elegie); 324^b 327^b (Epos); 347^a; 378^a; 416^b; II 621^{bf} 623^a (Österr. Literatur); 672^{af}
 Saaz, Johann von, s. Johann von Saaz
 Sabäus I 307^b
 Sabinus, Georg I 67^a; II 472^{bf} 473^b 477^{bf} 478^{af} 489^{ab} 491^a 493^b (Neulat. Dichtung)
 Sablé, Madame de I 83^a
 Sacchini, G. II 535^a
 Sacer, Gottfried Wilhelm I 68^b; 195^a; 426^b; 501^{bf}; II 147^{af} (Kritik); 695^a; III 273^a

Sacher-Masoch, Leopold Ritter von I 621^{abf}; 742^a
 Sachs, A. I 9^b
 — Hans I 9^b; 19^a; 50^a 52^{ab} 53^{af} (Antike Literatur); 65^{abf}; 87^b; 90^{bf} (Aufgesang und Abgesang); 97^b; 98^b 99^{af} (Aufzug); 118^b 119^a; 134^a; 136^a; 154^a; 157^b; 158^{af} (Bühne); 241^{af} (Drama); 258^{af}; 276^b; 301^a; 316^{abf} 317^a (Epilog); 335^a; 356^a 357^b 358^{af} (Fastnachtspiel); 394^a 399^b; 406^{bf}; 407^{bf} (Gebärde); 447^a (Gespräch); 466^{ab}; 470^{af}; 486^a; 579^b; II 84^b; 110^a; 111^{abf} 112^a 118^b (Komik); 171^a (Pf.); 189^{bf} 194^b 195^a (Legende); 210^a; 217^b

225^b; 296^b 298^b 303^a (Lustspiel); 325^{ab}; 328^b; 402^a; 447^a 459^b; 464^a; 494^a; 592^{ab} 623^a; 636^b 638^a; 682^{bf}; 712^{bf}; 727^{af} (Prolog); 739^b; III 13^{af} 18^{af} (Reformationsliteratur); 29^{af} (Reim); (36^{bf}); 39^{abf} (Reimprosa); 78^b 89^a; 138^b; 163^b; 175^{bf}; 194^b; 211^{af} (Schwank); 283^b 284^b; 288^b 293^{af}; 311^b; 319^a; (335^b); 357^a; 366^{bf}; 372^{bf} 373^{bf} (Tischzuchten); 378^{bf} (Ton); 393^b; 410^a; 430^{af} 434^a 437^a (Vaterländische Dichtung); 453^a; 468^{af}; 477^b; 495^b; IV 62^{af} 63^a (Meistergesang); 90^{af} (Städtegedichte); 103^b

- Sachs von Harteneck** III 412^b
 414^b
Sachse, Fr. III 455^a
Sachsenheim, s. Hermann von Sachsenheim
„Sachsenspiegel“, s. Eike von Repgow
Sack, Gustav I 337^a
Sackur, E. II 398^a; 666^b; IV 49^b
Sackville, Thomas I 271^a u. ö. (Engl. Komödianten); II 119^b
Sacratì, P. II 531^a 532^a
Sacy, de II 542^b
Sadger, J. I 588^a
Sadi Kunde III 186^a
Sadil, M. II 21^b
„Sächsishe Beichte“ I 22^b; 125^b
„Sächsisches Taufgelöbniß“ I 22^b 26^b 27^a (Ahd. Literatur); 46^a
Sälder, Konrad I 533^a
„Sängerkrieg“ („Wartburgkrieg“ II 577^a; 686^b; III 312^aff (Streitgedicht)
Säuberlich, H. III 135^b
Sager, Kaspar IV 44^a
Sailer, Joh. Michael I 412^aff (Gebetbuch); III 286^aff (Sprichwort)
 — Sebastian I 9^b 10^b; 189^a; II 559^bff 560^b 561^bff; 608^a; 719^b; III 205^bff (Schwäb. Dialektliteratur)
Saint-Pierre I 350^b; 373^a
Saint-Réal III 102^a
Saint-Simon II 48^b 60^aff 61^a (Junges Deutschland)
Saintsbury, G. II 710^a
Salat, Hans III 229^b
Salbachius, Martin II 494^b
Salchli, Emanuel III 217^a
Salfinger, Joh. II 620^a
Salieri II 612^aff
Salin, E. III 296^a
Salinger, R. II 670^b
Salingré, Herm. II 295^b
Salis, Arnold von II 221^a
 — Rudolf II 109^a
 — **Seewis**, Johann Gaudenz von I 20^b; 262^aff (Elegie); 302^b; II 524^b 525^a; III 217^b 222^b 223^b 225^a (Schweiz. Dichtung)
Sallet, Friedrich von I 416^b; II 430^a; 546^b
Sallust I 52^a; 453^a
Sallwürk, E. von II 322^a
„Salman und Morolf“ II 110^b; 137^a; 411^a; III 266^b 267^aff 268^b (Spielmannsdichtung); 281^a
Salmasius II 516^b; III 179^b
Salminger, Sigmund II 738^a
Saloman, S. II 537^a
Salomo IV 72^a
Salomon, L. I 348^b; II 33^b; 411^a; III 522^a; 524^a
 — III, Bischof I 256^b; II 383^a
„Salomon und Markolf“ III 267^aff; 312^b
„Salomonische Enzyklopädie“ I 23^a 33^b
Salten, Felix II 303^a; 623^a
Salutati, Caluccio III 86^b
Salvadori, Andrea II 435^b; III 185^a
Salverda de Grave II 729^b
Salzmann, Christian Gotthilf I 350^a; II 34^bff (Jugendliteratur); 407^a 410^b; III 418^b
 — Rudolf I 16^a
 — Wilhelm I 464^a
Sam, Konrad IV 44^b
„Samanunga uuorto“ I 30^b; 449^b u. ö. (Glossen, ahd.)
Samarow, s. Meding, Oskar
Sammartini, G. B. II 533^b
Samuel, R. III 120^a; 296^a
San Marte, s. Schulz, Albert
„Sanct Brandan“ III 482^b
Sand, George, s. Dupin, Marie Aurore
 — Johann II 129^b
 — Karl II 715^b
Sandbach, F. E. III 172^b
Sandberger, A. I 443^b; II 208^a
Sander, Herm. II 621^a
Sanders, D. I 7^b; IV 58^b
Sandmann, B. I 295^b
Sandreau, A. IV 66^a
Sandrock, Adele I 525^b
Sandrub, Lazarus III 468^a
„Sankt Galler Beichte“ I 126^{ab}
„Sankt Galler Spiel“ I (228^b); II 273^a
„Sankt Galler Weihnachtsspiel“ 223^bff; II 592^a; III 214^b
„Sankt Stephan Passionsspiel“ II 590^aff
Sannazaro, Jacopo I 67^a 68^a; 500^{ab}; II 479^a 485^a 494^b; III 92^aff; 152^{ab}; 188^a
Saphir, Moritz Gottlieb I 585^b; II 31^bff (Journalismus); 58^a; 619^a; III 389^bff 390^aff; 420^b 421^aff; 508^b
Sapidus III 195^b
Sapir, E. III 280^b
Sapper, Agnes II 38^b 39^a
Sappho III 244^a
Saran, Franz I 5^aff 6^{ab} 7^bff (Akzent.); 18^b; 19^bff 20^a (Alliterationsvers); 22^a; 60^a 61^a; 89^b; 90^b; 147^a; 176^{ab}; 200^b; 214^a; 301^b; 378^aff; 467^b; 473^bff u. ö. (Hebung und Senkung); II 12^b; 65^b; 110^a; 203^aff 204^aff (Leich); 225^b; 230^b; 285^aff (Literaturwissenschaft); 317^b; 342^b 344^aff u. ö. (Metrik); 350^bff 351^a; 404^aff; 411^b; 498^bff 500^aff (Nibelungenstrophe); 663^a; 728^bff (Prosodie); 732^bff; 751^a 752^bff 754^aff
 (Quantität); III 26^b 28^a 32^a 33^a (Reim); 36^a; 39^b; 40^bff; 42^aff 43^b (Reimvers); 49^b; 50^aff 52^aff u. ö. (Rhythmus); 155^aff 156^b 157^b (Schallanalyse); 158^b 159^a; 238^b; 270^aff (Spondeus); 276^aff 277^{ab}ff 278^bff 279^aff (Sprechmelodie); 280^b 281^bff; 314^bff 316^{ab} 317^aff 318^aff 319^a 320^a (Strophe); 338^b 339^bff 341^b 342^affff u. ö. (Takt); 375^aff; 377^{ab} 379^aff (Ton); 464^bff 466^b (Vers); 476^aff (Versfuß); 498^a; 509^aff 510^b 511^aff (Zäsur)
Sarauw, C. I 237^a
Sarbiewski, Matthias Casimir, II 17^a; III 180^a
Sardou, Victorien II 303^a; III 82^b; 104^b 105^a; 241^a
Sarnetzki, D. H. III 49^b
Sarrazin, J. III 241^a
Sarti, G. II 535^a
Sartori II 563^a
Sartorio, M. A. II 530^b
Sartorius, Joachim II 739^b
Satori, B. Th. III 24^a
Sattler, Michael I 155^b
 — Tobias II 150^a
Sauer, August I 147^a; 161^a; 163^a; 462^a; 470^a; II 240^{ab}; 281^b; 621^aff; III 335^b; 380^b; 401^b
 — E. III 307^a 310^a
Sauermann, Georg III 430^a
Sauerwein, Joh. Wilhelm I 496^bff; II 45^a
Saule, L. III 33^b
Sauppe, H. II 239^a
Saur, Christoph III 234^a
Sauermann, N. I 147^b
Saussure, de III 219^b
Sauter, Ferdinand II 618^b
Sautter, Samuel III 409^a
Savage, Richard II (171^b)
Savigny, Friedrich Karl von II 59^b; III 118^b; 435^a
Savits, J. I 254^a; III 237^a
Sax, Erbrhard von II 334^a
 — Petrus I 383^b
Saxo Grammaticus II 405^b; 574^b; III 259^a
Sayavedra III 166^b
Sbarra II 601^b 602^a
Sbruhl, Richard (Sbrulius) II 472^b
Scalchius, Paul III 410^b
Scaliger I 67^b; 140^b; 160^b; 170^a; 243^b; 257^b; 427^a; 432^b; II 5^b; 147^aff; 257^a; 467^a; 687^bff 688^b 689^aff 691^a (Poetik); III 151^b; 180^a 186^a; 299^b; IV 95^a
Scapin II 605^a
Scapinelli, C. C. II 255^a; 624^b
Scaraleae, J. H. IV 46^b
Scarlatti, Al. I 88^a; II 63^b; 531^aff 532^b 533^b 536^a (Oper)
Scartazzini, G. A. III 402^a

Schaaf, P. I 218^b
Schaaff, G. III 335^b
Schaber, K. W. F. II 641^{af}
Schaching, Otto von, s. Denk, Otto
Schachner, F. I 220^b; **II** 188^a; 592^a
 — **H. II** 17^b
Schacht, R. I 218^b 247^a; 254^a
 „**Schachzabelbuch**“, s. Konrad von Ammenhausen (IV 6^a)
Schack, Adolf Friedr. Graf von I 56^b; 77^a; 198^b 199^a; 304^{ab}; 322^a 323^{bf} 326^{abf} 327^b (Epos); 431^b; **II** 107^a; 157^a; 416^{af} u. ö. (Münchener Dichterguppe); 541 545^{bf} 546^a 547^a (Oriental. Dichtung); 672^{bi}; **III** 100^b; 126^b 127^a; 144^{af} (Satire)
Schad, Christian II 430^a
Schade, Joh. Kaspar I 196^b; **II** 87^{af} (Kirchenlied)
 — **Oskar I** 128^a; **II** 187^a; 326^b; 334^b; 637^a; **III** 16^b 21^b 22^b (Reformationsliteratur); 140^a; 191^a; 493^b
Schaden, A. von II 241^{af}
Schadewaldt, W. III 398^b
Schädlin IV 63^b
Schäfer, A. III 439^b
 — **W. III** 49^a
 — **Wilhelm II** 514^b
Schaeffer, A. III 247^a
 — **Albrecht I** 339^a; **II** 322^b
 — **C. III** 269^a
 — **Emil I** 80^a
 — **Robert II** 750^a
Schäffle, A. III 461^b
Schär, Ad. I 16^a
Schärer, Joh. Rudolf II 736^a
Schäuffelein, Hans II 587^{af}
Schaeve, Heinrich IV 58^a
Schaff, Ph. I 588^b
Schaffner, Jakob III 228^{af} 231^{af}
Schaffnitt, Karl I 495^b
Schafhäuti II 742^b
Schaldenreißer, S. I 66^a; 318^b; **II** 167^b
Schairrow, E. II 718^a
Schalk, Gustav II 39^a
Schallenberg, Christ. von I 441^a; **II** 216^a; 598^b
Schalles, E. A. I 296^b
Schanz, Frieda (Soyaux) I 315^a; 377^a; **II** 37^b
 — **Julius II** 419^a
Scharf, L. II 674^b
Scharfenberg, der von I 209^b
 — **Albrecht von, s. Albrecht von Scharfenberg**
Scharpfenberg, s. Ulrich von Scharpfenberg; Wilhelm von Scharpfenberg
Scharrelmann, H. II 39^b
 — **Wilb. II** 39^b
Scharschmidt, Matthaeus II 189^a
Scharsius, A. III 416^b

Schartenmayer, s. Vischer, Fr. Th.
Schaser, M. II 109^a
Schatz, G. I 579^a
 — **Josef II** 225^b; 571^b 585^a
Schatzgeyr, Kaspar IV 44^a
Schauenberg III 321^a
Schauer, H. I 98^a; 100^a; 101^a; 157^b; 163^b; 168^a; 171^a; 253^{bf}; 255^{ab}; 260^a; 317^b; 335^b; 354^b; 360^b; **II** 66^b; 68^a; 323^b; 402^a; 403^b; 663^b; 694^b; 727^b; **III** 130^a; 162^a; 201^a; 242^a; 384^{af}; 386^b
Schaufl, Joh. N. III 417^b
Schaukal, Richard I 181^a; **II** 255^a; 256^a; 623^b
Schaumann, U. III 153^b 154^a
Schaumburg, G. I 220^b
Schaumburger, J. III 495^b
Schebest, Agnese I 525^b
Schede, Paul (Melissus) I 22^{af} (Alternier. Dichtung) 194^b; 426^b; **II** 91^{af} (Kirchenlied); 216^a; 479^{bf} 481^{af} 482^{af} 492^a 494^b 495^{af} (Neulat. Dichtung); 518^a 519^a (Ode); 597^a; 734^{af} 738^{bf} (Psalmen); **III** 87^b; 246^a; 351^b
Schedel, Hartmann I 532^{af}
 — **Hermann I** 530^{bf} 531^b 532^a 533^a (Humanismus); **III** 430^a
Schedius, Ludwig III 416^b 420^b
Scheeben, H. Chr. IV 27^b 28^a (Dominikanerorden)
Scheel, W. I 110^a
Scheerbart, Paul I 417^a; **II** 424^b
Schefer, J. III 460^a
 — **Leopold I** 416^b; **II** 546^{af} (Oriental. Dichtung)
Scheffel, Josef Viktor von I 20^b 21^b; 43^a; 77^a; 103^b; 124^{bf}; 163^{bf}; 175^{af} (Chronik. Erzählung); 304^a; (321^b) 323^{bf} 325^{bf} (Epos); 378^a; 431^{ab}; 499^a; 505^{bf} 506^{af} 508^b (Histor. Roman); 575^{af} 576^{af} (Humor); 591^b; **II** 37^a 38^b; 51^a; 168^a; 223^{af} (Lied); 387^b; 417^{bf} 419^b 421^b 423^a (Münchener Dichterguppe); 545^a; 622^a; 634^a 651^{bf} (Parodie); 672^b; **III** 11^b 12^a; 49^a; 144^{af} (Satire); 321^a; 388^a; 389^a; 496^a; **IV** 56^{bf} (Kunstballade)
Scheffer, Sebastian II 492^a 494^a
 — **Th. von I** 78^b; 431^b
Scheffler, Johann (Angelus Sillesius) I 117^{af} (Barock); 308^b; 416^a 417^a; 424^{af} (Geistl. Dichtung); 435^b; **II** 79^b 80^{af} 86^{af} 91^a (Kirchenlied); 219^{af} (Lied); 319^b; 599^b 560^a; 658^a; 681^{af} (Pietismus); **III** 179^a 183^b 186^b (Schles. Schulen)
 — **Karl III** 301^b
Scheffner, J. G. I 49^a; 197^b
Scheibe, J. II 620^a

Scheibe, Johann Adolf I 89^a; **II** 207^b
Scheible, J. I 256^a; **II** 70^a
Scheichel, A., s. Berla, Alois
Scheid, N. II 17^b; 21^b
Scheidt, Kaspar I 394^b; 442^a; 465^{af} (Grobian. Dichtung); **II** 636^b; **III** 34^{ab}; 138^b; 147^b; 373^b; **IV** 104^a
Scheidweiler, Paula III 122^b
Schein, Joh. Hermann I 441^b; **II** 216^b 217^{ab}; 327^a
Scheiner, Andreas IV 5^{af}
Scheinitz, David von III 182^b
Scheirl, F. F. II 567^a
Scheit, Kaspar s. Scheidt
Scheler, Max II 431^a
Schell, O. III 194^a; 490^{af}
Schellenberg, Christoph II 476^b
 — **E. II** 322^b
Scheller, W. II 322^b
Schellhorn, Andreas III 286^{af}
Schelling, Friedr. Wilh. Joseph von I 56^b; 75^a; 197^b; 216^{af} 217^a (Drama); 263^b; 356^a; 365^a; 417^a; **II** 47^a 60^b 61^b (Junges Deutschland); 105^b; 427^b; 672^{af} (Pessimist. Dichtung); 702^b; 742^a; **III** 106^a; 117^a 118^{bf} 119^a (Romantik); 420^{af}; 474^b; **IV** 30^b 33^b 34^b 37^b 39^a (Epos, Theorie); 99^{af} (Tragikomödie)
 — **Karoline, s. Schlegel, Karoline**
Schermliack, Lib. IV 44^b
Schenauer, Joh. III 414^b
Schenke II 723^b
Schenk, E. von I 306^a; **II** 430^a
 — **G. II** 545^a
 — **J. II** 20^b
Schenkendorf, Max von I 313^b; **II** 142^b; 198^{af} (Legende); **III** 49^a; 320^b; 436^{af} (Vaterl. Dichtung); (491^b)
Schenker, M. II 700^a
Schenzinger, K. I 338^a
Scherenberg, Christ. Friedrich I 323^{af} (Epos); **II** 142^b; **III** 390^b 391^{af} 392^a („Tunnel“); 438^a
Scherer, Florentinus III 413^b
 — **Fr. J. III** 439^b
 — **Georg II** 419^a (Münch. Dichterg.)
 — **Georg II** 598^a; **III** 190^a (Schmähschrift)
 — **K. III** 274^a
 — **M. R. I** 218^a
 — **Wilhelm I** 35^a; 39^b; 157^b; 217^b; 296^b; 329^{af} (Erlebnis); 499^a; 539^a; **II** 157^b; 234^b; 236^b 237^b 238^b 239^{af} 240^{ab} (Literarhistoriker); 255^a; 258^{ab}; 267^b; 280^b 281^{bf} 283^{af} 286^a 287^a 289^b (Literaturwissenschaft); 310^b; 340^a; 354^a; 379^b; 411^b; 412^{af} 415^{af} (Motiv); 477^b; 576^b; 700^{bf}

- 709^{af} (Poetik); III 40^a; 65^a
70^b 71^{af} 72^{af} (Roman);
79^b 87^b 96^{af} 97^a 102^b (Roman.
Literaturen); 254^{ab} 259^a 261^b
264^b (Spiellmannsdichtung);
291^a; 304^{af} (Stil); 306^{ab}; 442^a
485^a; 491^a; 516^a; IV 33^a 37^b
(Epos, Theorie)
- Scherffer von Scherffenstein,**
Wenzel I 196^b; 466^a; III 179^a
181^b 185^b 186^{af} (Schles.
Schulen)
- Schering, A.** II 540^b; III 340^a 342^a
- Schernberg, Dietrich I** 237^{af}; II
188^{af} (Legende)
- Scherr, Johannes** II 62^b; 547^a;
673^b; III 217^b
— Thomas III 217^b
- Scherzer, II** 612^b 613^a
- Schertling, Leonhard** IV 103^{af}
(Trunkenheitsliteratur)
- Schesaeus, Chr.** III 408^b
- Scheuchzer, Jakob** III 223^a
- Scheunert, A.** II 322^a; 673^b; 708^a
- Scheyb, Franz Christ.** von I 70^b;
319^b; II 605^b
- Schian, M.** III 72^b
- Schickele, René** II 296^a
- Schickh, Kilian Josef** III 518^a
- Schiebeler, Daniel I** 106^a; 291^b;
461^b; II 193^a; 640^b (Parodie);
III 124^{af}
- Schiebelhuth I** 338^b
- Schieber, Anna;** I 376^a; IV 57^a
- Schiemann, P.** I 218^a
- Schierbaum, H.** I 80^b
- Schiff, Hermann** II 241^b; 670^b
- Schiffer, Marcellus** III 48^a
- Schiffmann, K.** I 222^a; II 571^b;
719^b
- Schiffner, K.** I 80^b
- Schikaneder, Emanuel** II 207^b;
293^{af} (Lokalstück); 559^a; 611^a
612^b 613^{af} 615^a 616^b (Österr.
Literatur); 719^a; III 240^{af};
517^{af} (Zauberstück)
- Joh. Friedel II 613^a
- Schild, Fr. Josef I** 13^{ab} 15^a; III
228^a
- Schildbach, J. G.** II 293^b
- „Schildbürger“** III 483^b
- Schildo** IV 92^a
- Schillarth, E.** II 255^a
- Schiller, Friedrich** von I 18^b; 20^b
(Alpenpoesie); (40^a); 43^b 44^{af}
(Anapher); (48^a); 56^{af} (Antike);
59^{af} 60^{af} 61^{ab} (Antike Vers-
maße); 63^a 60^b 71^{af} 72^b 74^b
75^{af} (Antikisier. Dichtung);
81^b (Antithese); 87^b; 99^b; 159^b;
160^a; 162^{af} (Bürl. Drama); 167;
170^b (Chor); 184^a; (212^{af}) u. ö.
215^{af} 216^{af} 217^b 247^b 248^{af} 250^b
(Drama); (254^{ab} 255^a); 259^b (Ein-
heiten); 261^b 262^b 263^b
- (Elegie); 289^b 295^b (Engl. Lite-
ratur); 301^b; 302^{ab} 305^{af} u. ö.
(Epigonenndichtung); 312^{af} 314^a
315^a (Epigramm); 318^a; 335^a;
336^b; 354^{af} (Familienschauspiel);
360^a (Festspiel); 374^a; 379^b
380^b (Freimaurer); 415^{ab} 416^{ab}
417^b (Gedankenlyrik); 431^a;
445^b (Gespenstergeschichte);
448^{af} (Gespräch); 497^b; 498^b
499^a (Hiatus); 499^{af} 501^b (Hir-
tendichtung); 524^{af} (Honorar);
571^b; 573^a; 591^{af} 593^a (Hymne);
II 18^a; 9^b (Idylle); 128^a; 28^b 30^{af}
(Journalismus); 46^a 50^b 54^b
(Junges Deutschland); 66^{af} (Ka-
tastrophe); 88^a; 92^{af}; 92^b u. ö.
101^{af} (Klassik); 104^a 105^b 108^b
(Klassizismus); 110^a; 113^b 114^{ab}
(Komik); 142^{af} (Kriegspoese);
(144^b) 145^{af} (Kriminalnovelle,
—roman); 152^{af} 153^b 157^b (Kri-
tik); (174^b); 194^{af} 195^b (Le-
gende); 205^b; 236^b 237^b 239^a
240^{ab} (Literaturgeschichte);
241^b; 249^b 250^{ab} 251^{af} 252^{af}
(Literar. Geschmack); 261^b 262^b
(Literatursatyre); 279^b (Litera-
tursprache); 282^a; 293^b; 300^{af}
(Lustspiel); 320^b 322^a (Lyrik);
323^{ab}; (336^a); 338^{af} (Meininger);
341^{af} (Metapher); (399^b) 401^a;
402^b 403^a (Monolog); 412^b (Mo-
tiv); 424^b 425^{af} 426^b 427^{af}
428^b (Musenalmanach); 442^{af}
(Naive und sentimental. Dich-
tung); 457^b; 511^a; 525^{af} 526^{ab}
(Ode); 542^b; (612^a) 615^{af} 616^a
617^b 619^b (Österr. Literatur);
641^a 644^b (645^{af}) 647^{af} (649^b)
(Parodie); 667^{ab}; 680^a; 701^a
702^b 706^a 707^a 709^a (Poetik);
713^{af} 714^{af} (Polit. Dichtung);
721^{af}; 725^{af} (Prolog); 745^{ab}; III
9^{af}; 23^b; 34^b (Reim); 48^a; 58^{af};
68^b (Roman); 100^{af} 101^b 102^{af}
(Roman. Literaturen); 109^b 111^a
113^b 115^b (Romantik); 123^a;
127^b 130^{af} (Rührstück); 130^b;
137^b (142^a) 147^{af} 148^a (Satire);
156^a; 161^b 162^{af}; 168^{ab} 171^b
174^{af} (Schicksalstragödie); (202^b)
217^a 221^a 230^b (Schweiz. Dich-
tung); (241^b); 246^b; 248^a 249^b;
270^a; 274^b; 297^{af} (Stanze);
298^b; 300^a 301^b 302^{af} (305^{af})
(Stil); 306^a; 315^a; 321^b 326^b
333^a (Sturm und Drang); 348^{af}
(Tendenzdichtung); 351^{af}; 383^b
384^{af} (Trauerspiel); 385^b (Tri-
logie); 387^{af} (Trimeter); 388^a;
389^a; 392^a; 419^a 420^b 422^a;
434^{af} (Vaterländ. Dichtung);
460^a 461^{af} 463^b (Verlagsbuch-
handel); 474^{af}; 496^a; 497^a; 506^b
- 507^{af} (Wortspiel); 517^a; 521^a;
IV 28^b 37^b 39^a (Epos, Theorie);
53^b (Kunstballade); 99^{af} (Tra-
gikomödie)
- Schiller, H.** I 576^b; III 641^b
— Jörg IV 65^a
- Schilling, Florentius** II 601^a
— Friedr. Gustav II 108^a
— Hans II 602^a
- Schillings, Max** II 338^b
- Schilter, J.** I 224^a
- Schimmelpfennig, A.** III 73^a
- Schimschalk, Martin** III 413^a
- Schindel, Valentin** II 601^a
- Schindler, H.** II 140^a; 731^b
— Jul. Alexander II 620^a
— W. III 135^{af}
- Schink, Joh. Friedr.** II 107^a; 323^b;
401^b; III 356^a
- Schinkel, Karl Friedrich** I 76^b;
139^b; 182^b (Dekoration)
- Schirach, G. B.** II 149^a
- Schirmer, David** I 67^b 69^a; 442^a;
II 218^b 219^a (Lied); III 235^a;
273^a
— M. I 118^a; II 678^{af}
- Schirokauer, A.** I 519^a; II 271^b
273^b; III 32^a 35^a; 39^b
- Schissel von Fleschenburg, O.** II
287^a
- Schjelderup, Gerh.** II 537^b
- Schlager, Fr. E.** I 135^a
- Schläger, G.** I 87^a; II 70^b; III
28^a; 338^b; 493^b
- Schlat, Johannes** I 217^b; 251^{af}
(Drama); 354^b; 377^b; II 453^{af}
454^{af} 457^{af} (Naturalismus);
674^a; III 71^a; 386^a
- Schlag, H.** I 218^a; 253^a; 254^a;
256^b; 335^b; II 67^b
- Schlager, P.** IV 46^a 47^{af}
- Schlageter, E.** III 33^b
- Schlatter, Anna** II 682^a
- Schlechter, Dominik** II 309^a
- Schlegel, August Wilhelm** von I
43^b; 48^a; 59^{af} 60^a (Antike Vers-
maße); (75^a); 113^a; 138^b; 163^a;
215^b 249^{af} 253^a (Drama); 254^a;
256^b; 263^b; 295^b (Engl. Litera-
tur); 301^b 303^a 305^b 306^a (Epi-
gonendichtung); 314^{af}; 318^{af}
(Epitheton); 356^a; 358^b; 359^a;
367^a; 373^b; 418^b; 432^a; 486^a;
491^b; 498^b; II 1^b; 28^b 30^a;
55^a; 64^b; 108^b; 153^{af} (Kritik);
159^a 169^a (Kunst); 197^{af} (Le-
gende); 234^{af} 239^a (Literatur-
geschichte); 250^b; 261^b 262^{af};
287^a 288^a 289^b (Literaturwis-
senschaft); 327^a; 341^b; 402^b;
425^{ab} 427^{af} (Musenalmanach);
444^{af}; 468^a; 500^b; 614^a 616^a;
645^{af} u. ö. 652^a (Parodie);
703^b (Poetik); 715^a; 743^b; III

- 69^{af} (Roman); 78^b 82^b 100^b 101^a 102^b 103^a (Roman. Literaturen); 109^a 110^{ab} 113^b 115^b 116^b 118^{af} 120^b (Romantik); 125^{abff} (Romanze); 128^b; 130^a; 143^a; 246^b 247^a (Sonett); 270^a; 297^b; (300^a); 351^b (Terzine); 352^a; 387^b; 388^b; 400^b; 435^a 436^b; 485^{af}; 487^b (Volkslied); 510^{ab}; IV (29^b) 30^b 34^{ab} (Epos, Theorie); 54^{af} (Kunstballade); 99^a
- Schlegel**, Dorothea I 374^b; II 169^a; 196^b; 329^b; III 485^a
- Friedrich I 3^a; 18^b; 74^b 75^a 77^b (Antikisier. Dichtung); 84^{bff} (Aphorismus); (138^b); 144^a; 215^b (Drama); 301^b 303^a; 322^{af} (Epos); (418^b); 448^b (Ghasel); II 30^a; 48^a; 126^{af} (Komposition); 152^{bff} 154^{af} (Kritik, Literar.); 169^a 173^b (Kunst); 196^b 197^{ab} (Legende); 234^{af} (Literaturgeschichte); 258^a; 261^b 262^{af}; 280^b 282^a 287^b 288^a (Literaturwissenschaft); 329^{af}; 341^a (Metapher); 427^b 429^b; 444^{abff}; 468^a; 500^b; 511^{bff} 513^a (Novelle); 542^{af}; 614^b; 645^{abff} 646^{af} (Parodie); 702^b 703^b 704^{af} (Poetik); 715^{af}; 743^b; 747^b (Psychol. Roman); III 1^b 2^b; 49^a; 69^{af} 72^a (Roman); 78^b; 101^a; 109^{af} 110^{ab} 112^{af} 113^b 114^b 115^{abff} 116^b 117^b 118^a 120^{af} 121^a (Romantik); 125^b (Romanze); 130^a; 300^{af} (Stil); 351^b; 387^b; 435^{af}; 448^a; 488^a; IV (29^b) 30^b 33^b 37^b (Epos, Theorie); 99^a
- Johann Adolf I 148^{af} (Bremer Beiträger); 197^a; 201^b; 589^a; II 6^{af} (Idylle); 410^b; 439^b; 524^a; 696^b 697^{ab} 698^{af} (Poetik); 735^b; III 68^{af} (Roman); 470^b
- Johann Elias I 54^b; 70^b; 95^b; 99^b; 107^b; 146^b; 148^{af} (Bremer Beiträger); 197^a; 245^b (Drama); 293^{af}; 320^a (Epos); II 102^b 103^b; 112^b; 148^b (Kritik, Liter.); 233^b; 248^{af} 250^a (Liter. Geschmack); 299^a; 405^b; 450^a; 520^b; 639^a; 696^b 697^{abff} (Poetik); III 35^b; 383^b; 387^{af} (Trimeter); 501^a
- Karoline I 374^b; II 30^{ab}; 197^a; (742^a); III 119^{af}
- Schleich**, Martin II 415^b; III 494^b
- Schleicher**, August II 268^b
- Schleichter**, F. II 255^a
- Schleiermacher**, Friedrich Daniel Ernst I 56^a; 75^a; 197^b; 365^{af} (Form); II 48^{af} (Junges Deutschland); 88^b; 108^a; 258^a; 262^a; 402^a; 682^a; III 116^{bff} 118^a (Romantik)
- Schlenkert**, Friedr. Christian III 58^{af}
- Schlechter**, Paul I 217^b; 247^a; 377^b; II 157^b (Kritik); 458^b; 624^b
- Schlesier** II 42^a 48^a 54^b (Junges Deutschland)
- Schlesinger** II 572^a
- Schletterer**, H. M. III 240^a
- Schleußner**, W. IV 70^b
- Schleyer**, Joh. Maftin II 199^a
- Schlicht**, Frhr. von, s. Baudissin, Wolf Graf von
- Schliepmann**, H. II 255^a
- Schlimmann**, A. R. II 458^b
- Schlitter**, Hans II 607^b
- Schlögl**, Friedr. I 585^b; II 565^a; 620^b; 650^b; III 495^a
- Nivard I 135^{af}
- Schlönbach**, A. III 349^a
- Schlösser**, R. I 80^b; II 545^a; III 247^a
- Schlözer**, August Ludwig III 417^a; 523^a
- Schloß**, K. II 750^b
- Schlossar**, A. I 124^b; II 426^b 431^a; 569^b; III 494^a
- Schlosser**, A. II 565^b 567^a
- F. Chr. II 236^a
- J. von II 161^b; 583^a
- Johannes II 477^b 478^a (Neulat. Dichtung)
- Joh. Friedr. Heinr. II 82^a (Kirchenlied)
- Johann Georg I 97^a; 380^b
- Julius II 415^a
- Schlothauer**, Arno I 358^b 360^a
- Schlotterbeck**, J. Fr. III 481^a
- Schlue**, Joachim II 506^a
- Schlüter**, J. K. G. III 401^a
- S. III 34^b
- Schlund**, E. IV 43^a 46^a 47^a
- Schlutter**, O. B. I 454^b
- Schmallögger**, J. III 419^a
- Schmalz**, Jos. I 124^b
- Schmarsow**, A. III 53^a
- Schmecke**, A. II 82^b
- Schmedding**, Johs. Heinr. II 82^a
- Schmeidler**, B. II 382^b 389^a 395^b; III 251^b
- Schmeizel**, M. III 415^b 417^a
- Schmeller**, Johann Andreas I 165^{af} 166^b (Carmina Burana); 223^b; II 13^b; 178^b 181^a; 230^b; II 387^b 388^a 389^{af} 394^b; 563^b 570^b (Österr. Dialektliteratur); III 193^b; 437^a
- Schmeltzl**, Wolfgang II 593^b 597^{ab} III 198^b
- Schmid**, A. II 53^b
- C. A. III 201^b
- Christoph von I 438^{af}; II 34^b (Jugendliteratur); 81^a
- Christoph Heinrich I 309^b; II 151^{af} (Kritik); 526^b
- Schmid**, Fr. A. II 109^a
- Georg I 334^b
- Hermann I 348^a; II 418^b 419^a
- Joseph II 750^a
- Konrad Arnold II 640^b (Parodie); III 472^b
- Rudolf III 229^a
- Schmidhammer**, A. II 39^a
- Schmidl**, M. II 562^a 570^b
- Schmidt**, A. I 79^b; II 517^b; III 320^b; 464^b
- A. M. II 348^a; III 280^b
- C. I 231^b; III 449^{af}
- Ch. I 268^b; 539^a; 572^a
- Ch. H. II 425^b
- Elise I 137^b
- Erich I 9^b; 178^b; 247^a; 260^a; 271^a; 286^a; 311^a 312^b; II 53^b; 67^b; 150^a; 240^{af} (Literarhistoriker); 241^a; 245^a; 282^{af} 283^a (Literaturwissenschaft); 401^b; 491^a; 634^b; III 28^a 34^b; 44^a; 72^b; 129^b; 201^b; 335^{af} (Sturm und Drang); 401^b; 441^a; 496^b
- Expeditus I 159^a; 242^a; II 199^b; III 195^a 197^{ab} 198^b 199^a 200^b (Schuldrama); IV 46^b
- F. I 226^b
- F. von (Dranmor) II 671^b
- F. W. V. I 334^a
- Ferdinand II 36^a 37^a
- Fr. L. III 355^a
- G. II 154^a; 234^a
- G. F. II 206^b; 225^a
- Gabriel IV 46^b
- H. A. III 448^a
- Heinrich I 615^b
- J. III 12^b
- J. E. II 34^a
- Joh. Christoph I 107^b
- Julian I 144^b; 298^b 299^a; II 32^a; 55^{af}; 156^b (Kritik); 238^{af} (Literarhistoriker); 287^b; 469^a; 547^b 548^a; 668^b 669^a
- K. II 477^b 480^b
- K. W. Chr. I 226^a
- Kaspar (M. Stirner) II 455^b
- Klamer Eb. Karl I 42^b; 264^b; II 220^a; III 246^a
- Lothar I 157^b; II 303^a; 651^b (Parodie)
- Ludwig IV 8^a
- M. J. II 614^a
- Nikolaus IV 8^a
- O. E. I 307^a
- Oswald II 419^a
- Otto Ernst I 145^a; 578^a 587^a 588^a (Humoreske); II 337^a; 742^b; III 145^b
- R. III 444^b
- Ulrich IV 46^b
- **Werneuchen**, Friedr. Wilh. August I 73^a; II 426^b; 647^{af}
- Schmidtbonn**, Wilhelm I 57^a; III 49^b

- Schmieder, H. E.** II 473^b
 — Heiner. Gottl. III 356^a
 — Pius II 561^a
Schmitt, A. I 6^b
 — Askan I 587^a
 — E. H. III 296^a
 — K. III 72^b
 — Max III 359^b 360^b
 — Dorotic, C. II 718^a; III 119^b
 — Soeder, R. II 332^a; 708^a
Schmittthener, Adolf II 38^b
Schmitz, Caj. IV 46^b 47^b
 — E. II 64^b; 255^a
 — H. II 255^a
 — Kallenberg, L. III 335^b
 — Mancy, M. III 439^b
Schmolck, Benjamin I 416^a; II 657^b; 678^a (Pfingstlied); III 179^b 182^b 183^a
Schmoll, Pol. IV 46^b
Schnabel, Heinrich I 337^a
 — Johann Gottfried I 3^af (Abenteuerroman); 151^a; 270^a; 284^b; 349^b; II 666^b; 741^b; III 45^a; 60^bff (Robinsonade); 294^af
 — M. I 218^a
Schnack, Frd. I 338^b
Schnaß, F. I 163^b
Schneckenburger, Max II 142^b; III 49^a; 437^a
Schneeberger, F. J. I 620^a
Schneegans, H. I 268^{ab}; II 631^b 653^a; III 139^b 140^a 146^b; 151^a
 — Ludwig II 419^a 420^a
„Schneekind“ II 110^b
Schneeweiß, Freih. von II 600^b
Schneider, A. III 47^b; 95^b; 167^b
 — Eulogius I 589^b; II 524^af (Ode); IV 44^bf
 — Ferd. Josef I 97^a; 381^a 462^a; II 659^b 660^a; III 58^b; 149^b; 151^a; 305^b; 324^bf
 — G. I 80^a; II 10^a; III 444^b
 — Hermann I 103^b; 199^b; 414^b; 479^a; 482^a 485^bf 486^b (Heldenepos); 490^bf 491^af (Heldenlied); 519^af; II 53^b; 137^a 141^af; 146^b; 224^b; 235^a; 260^a; 327^b; 379^{ab}; II 28^a; 33^b; 78^b; 252^b; 259^a 264^a; 268^a 269^a (Spielmannsdichtung); 293^a; 318^b; 478^b 481^a; 487^af (Volksepos)
 — J. II 540^a
 — J. J. I 17^a
 — Karl I 14^af
 — Louis III 191^bf; III 354^b; 355^af (Theater); 356^b; 390^af
 — Michel I 156^a
 — Otto II 626^b
 — Siegfried IV 46^b
 — W. III 304^b 305^b
 — Wilhelm II 124^a (Kommersbuch)
Schneiderwirth, M. I 436^a; II 80^b; IV 46^b
Schnepperer, Hans (Rosenplüt) I 357^bf (Fastnachtspiel); 398^a; 493^bf (Heroldsdichtung); II 111^b; 723^b 724^aff (Priamel); III 211^a; 311^b; 357^a; IV 90^a; 104^a
Schnerzer, J. III 359^b 360^b
Schnesing, Johann I 154^a; II 84^b
Schneuber, Joh. Matthias I 114^b (Barock); II 519^b; III 272^a
Schniffs, Laurentius von II 80^a; 601^a
Schnitzler, Arthur I 99^b; 181^b; 586^af (Humoreske); II 63^a; 117^a; 303^a (Lustspiel); 414^a; 623^bf 624^{ab} 625^af 626^b (Österr. Literatur); 674^b; 748^bf; III 105^b 106^a; 495^a; IV 94^b 101^bf (Tragikomödie)
 — Jakob III 412^a 416^b
Schnorr, H. III 232^b
Schnorr v. Carolsfeld, Fr. I 358^b; II 473^b
 — Julius II 37^b; 164^b
Schnurr v. Landsiedel, Balthasar II 324^b
Schober, Frau von, s. Gumpert, Thekla von
Schoch, Johann Georg I 69^a; 97^b; 116^a (Barock); 196^b; 283^a; 442^{ab} III 134^a; 140^{ab}; 195^b
Schöbel, Louis II 294^b
Schöck, Paul III 228^b
Schöffner, II 226^b; III 380^a
Schöffler, H. III 232^b; 500^a
Schöll, G. I 75^b
Schoen, Friedrich I 18^a; 269^a; 498^a; II 509^b; III 135^b; 359^a 360^a
 — H. II 296^a
Schönaich, Christoph Otto Frhr. I 70^b; 106^b 107^b; 195^a; 197^a; 319^bf (Epos); 361^b; II 103^b 104^a; 120^b 122^a; 261^af (Literatursatire); 279^a; 638^{ab}f 639^af (Parodie)
 — Carolath, Emil Prinz II 223^b; III 475^b
Schönbach, Anton I 126^b; 225^af 227^b 232^a (Drama); 324^a; 330^b; 334^a; II 140^a; 179^bf (Legende); 185^b; 211^b; 224^b; 285^a; 334^b; 360^b 365^a; 379^b; 572^b 586^a 590^a 591^a 592^b (Österr. Literatur); 729^b; III 78^b; 254^b
Schönberg, Arnold III (280^b)
 — Hans Friedr. von III 212^bf
 — (Pfarrer) IV 103^b
Schönberger, J. C. I 562^a
Schönbleser, Merteyn II 585^a; III 407^a
Schönborn, Friedrich Ernst I 197^a
 — Joh. Phil. von I 435^{ab}; II 80^af (Kirchenlied); 677^b; 740^b
Schönburg, Fürst II 44^a
Schöne, A. III 439^a
 — Alfred (A. Roland) II 742^a
 — W. II 33^b; 528^b; III 522^af; 524^a
„Schöne Magelone“ III 88^b; 483^b
Schönnemann, Joh. Friedr. I 281^a; II 450^a; 607^a; III 498^bf (Wandertruppe)
 — O. I 228^a 235^b
Schönenberg, J. II 17^b
Schönenberger, Ed. I 12^a
Schönerer, Georg II 622^af
Schönfeld, Thomas von II 735^b
Schoengen, M. I 539^b; IV 43^a
Schönherr, Karl I 21^af; 585^b; II 117^a; 302^af (Lustspiel); 568^a; 624^b 626^a; III 495^a
Schönhoff, H. II 509^b
Schönleben, Joh. Ludw. II 601^a
Schönsperger, H. II 587^a
Schönthan, Franz von I 587^a; II 118^a; (303^a); 719^b
 — Paul von I 586^bf 587^a; II (303^a)
Schöpfer, Jacobus III 195^b; IV 97^af (Tragikomödie)
Schözer II 28^b 29^b 30^b
Schollmeyer, G. I 237^b
Scholte, J. H. I 9^b; 124^a; 235^b; 492^a; 501^b; II 517^b; III 236^a; 274^af
Scholz, F. II 275^b
 — Wilhelm von I 21^b; 78^b; 198^b; 217^b 218^a 252^af 253^a (Drama); 254^af; II 158^a; 301^b; 469^af (Neuklassik); 496^b; 709^a; III 72^a; 475^b; IV 57^b
Scholze, Joh. Siegm. (Sperontes) I 88^b; 443^af (Gesellschaftslied); II 227^b; 439^af (Musik); 519^a 520^b; 607^b
Schoof, W. I 498^a
Schoonhoven, Johann von IV 86^a
Schop, Johann I 442^a
Schopenhauer, Arthur I 56^b; 162^bf; 216^bff (Drama); 306^b; 315^b; 323^b 326^{ab} (Epos); 335^b; 575^a; II 115^b; 130^bf (Konzeption); 224^a; 249^b; 633^a; 670^bff u. ö. (Pessimist. Dichtung); (708^a); III 93^a; 106^a; 146^a; 300^a; (305^bf) (Stilistik); 383^b
 — Johanna I 351^a; 374^b
Schopper, Hartmann II 493^a 494^af; III 365^a
Schorr, Niklaus III 230^a
Schott, B. I 132^b
 — Peter I 535^{ab} 538^a
Schottel(ius), Justus Georg I 4^b; 107^a; 140^b 141^a; II 278^af (Literatursprache); 516^a; 558^a; 691^{ab} 693^b 694^a (Poetik); 752^af (Quantität); III 26^a; 67^b; 180^b; 272^a; 285^bf (Sprichwort); 313^b; 415^b
Schottenloher, K. I 364^a; III 16^b 22^b; 446^b 449^a 452^{ab} 453^b (Verlagsbuchhandel)

- Schottky**, Max II 562^a 563^{af} 570^b; 617^a
- Schrader**, August I 347^b
- Schradin**, Johann III 191^{af}
- Schramm**, A. III 444^b
— F. I 9^b
- Schrankh** II 558^b
- Schreck**, Valentin II 474^{af}
- Schreiber**, A. I 492^a; II 197^a
— H. II 477^b
— J. II 395^{bf}; III 318^b
— O. II 68^b
- Schreker**, Fr. II 536^b
- Schrempf**, Chr. I 97^a
- Schrepfer** I 380^a
- Schreyvogel**, Joseph II 111^a; 406^a; 614^{ab} 615^{bf} 616^{af}
— Friedl II 626^b
- Schröder**, C. I 221^a 235^b; 344^a; III 213^b; 371^a
— Cornelius IV 46^b
— D. I 234^b
— Edward I 146^b; 237^b; 254^a; 331^b; 485^b; 492^b; 512^a; 519^a; II 140^a; 181^{ab}; 188^a; 211^a; 224^b; 239^{abf}; 278^b; 282^b; 365^a; 389^{af} 390^a; 499^{bf}; 526^b; 571^b; 577^b; III 24^b 25^b; 33^b; 213^a; 252^{abf} 253^b; 335^b; 381^a; IV 58^b
— F. von III 455^a
— Fr. J. W. III 330^b
— Fr. R. I 86^b 87^a; II 272^b
— Friedrich Ludwig I 162^{af} (Bürgerl. Drama); 182^b; 246^b; 259^a; 270^b; 287^{bf} 293^b (Engl. Literatur); 306^a; 317^a; 353^{bf} 354^a (Familienschauspiel); 379^a; 407^a; II 108^b; 300^{bf} (Lustspiel); 612^{af}; 721^{af}; 727^b; III 129^{af} (Rührstück); 161^{bf} (Schauspiel); 163^a; 164^{af}; 498^{bf}; 501^b
— Helmut I 508^a
— Johann Heinr. II 87^a
— K. I 189^a; 327^a; II 509^b; III 62^b; 342^a
— L. von II 548^a
— Otto I 60^a; 499^a; III 51^a; 304^b 305^b (Stiel)
— R. A. I 78^a
— Sophie II 616^a; III 498^b
— W. II 507^{af}
— W. Freiherr von II 682^a
- Schrödter**, H. II 39^a
- Schröer**, K. J. III 422^{bf}
— M. A. I 221^a
— Tob. Gottfried III 420^{af} ^b
- Schröter**, A. I 79^a; 80^a; II 471^a; 604^a; III 401^b
— Corona II 210^a; 401^a; III 239^b
— E. I 454^b
- Schrott**, Johannes II 419^{ab}
- „**Schryftspiegel**“ II 274^a
- Schubart**, Artur III 369^b
— Christian Friedr. Daniel I 416^a;
- 436^a; 443^b; 590^a 591^a; II 29^b; 150^{bf} (Kritik); 193^b; 426^{bf}; 520^a 524^a 525^{af} (Ode); 713^{abf} (Politische Dichtung); III 251^b; 320^b; (335^b); 496^b; 504^{bf} (Winterpoesie); 523^a
- Schubert**, Franz I 443^b; II (174^b); 338^b; 440^{af} ^b (Musik und Literatur); 618^b; III 301^b
— G. H. II 36^a; 668^a
— Hans von I 127^a
- Schuberth**, Paul III 411^b
- Schubin**, Ossip, s. Kirschner, Lola
- Schuch**, Franz II 607^a 608^a
- Schuchardt**, H. III 351^b
- Schuck**, J. IV 70^b
- Schück**, H. I 456^b
— J. III 448^b
- Schücking**, Levin I 198^b; II 53^a 62^b
— L. L. II 254^b 255^b; 289^{bf}; 403^b; III 264^a
- Schüddekopf**, C. von I 43^b
- Schünemann**, G. III 339^b 342^a; IV 9^b
— K. II 571^b
- Schueren**, Gert van der II 503^{bf}
- Schürmann**, A. III 463^a
— G. K. II 206^b; 533^a
— K. III 443^a
- Schürr**, F. III 82^b
- Schütz**, Christ. Gottfried II 28^b (Journalismus)
— Heinrich (Sagittarius) I 176^a; 243^a; 500^{ab}; II 64^{af} (Kantate); 206^{bf} (Libretto); 437^a; 533^{af} (Oper); 540^b; III 92^b; 185^a
— J. II 750^{ab}
— Johann Jakob II 87^{af} (Kirchenlied)
— K. I 315^b
— (Maler) II 106^b
— Michael (Toxites) II 474^{bf} 475^a (Neulat. Dichtung)
— Ph. B. von (Linold) II 681^b (Pietismus); III 294^{af}
— Wilhelm von I 75^b; 303^a 305^b; III 126^a (Romanze)
- Schütze**, Gottfried I 107^{af}; 111^a
- Schuffenhauer**, Matthias II 601^a
- Schuhmacher**, B. G. II 448^{bf}
— J. I 356^b
- Schuhmann**, C. I 189^a
- Schuhwirt**, Th. III 45^a
- Schuller**, G. A. II 572^b
— Joh. Karl I 222^a; III 420^a 421^a; IV 5^a
- Schuller(us)**, A. III 422^a 423^{abf}; IV 7^b
- Schullern**, Heinrich von II 624^b
- Schulte**, J. Chr. I 411^a; IV 46^b
— Lambert IV 46^a
— W. I 307^b
— Strathaus, E. III 388^b
- Schultes** IV 67^b
- Schultheiß**, A. III 72^b; 167^b
— J. G. I 17^a
- Schultin**, Juliane Pat. I 372^b
- Schults**, H. III 491^b
- Schultz**, Alwin II 14^b; 141^a; 587^{ab}; III 263^a (Höf. Leben)
— Franz II 154^a; 234^b; 282^b (Literaturwissenschaft); III 110^{bf} 122^b (Romantik); 149^b
— Hans I 9^b; II 278^b III 274^a (Sprachgesellschaften)
— P. III 47^b
- **Gora**, Oskar II 733^a
- Schultze**, Chrysostomus I 278^a; III 176^{af}
— E. III 203^{ab}
— F. III 439^b
— G. II 708^a
— Karl II 294^b
- Schulz**, Albert (San Marte) III 37^a
— E. II 386^b
— H. I 45^a; 81^a; 87^b; 330^a (Fremdwörterbuch)
— Joh. Abr. Peter I 443^b; II 425^a; 439^{bf} (Musik) III 341^{bf}; 496^{bf} (Volkstüm. Lied)
— K. III 370^a
— Wilhelm I 324^b
— **Böck** I 525^a
— **Samland** II 723^b
- Schulze**, Berthold II 414^a 415^a
— Ernst I 73^a, 303^{af}; 322^b 323^b (Epos); II 108^a; III 435^b
— F. III 464^a
— Friedr. August (Laun) I 446^a; II 742^b; 745^b
— Georg III 358^a 360^a
— **Maizier**, F. IV 67^b 81^b
— **Smidt**, Bernh. d. II 38^{af}
— **Soelde**, W. II 254^b
- Schumacher**, Andreas II 559^b 562^b 563^{af}
- Schumann**, Gustav I 586^a (Humoreske) III 134^{af}
— Otto I 167^a; II 395^{bf} (Mittelalt. Dichtung); III 256^b; 317^{bf} 318^{af} ^b
— Robert II 222^a 226^a (Lied); 338^b; 540^a; III 491^b
— Valentin I 333^a; 398^a; 343^{bf} („Nachtbüchlein“); III 147^a; 212^a
- Schumberg**, Tobias III 412^a 413^a
- Schummel**, Joh. Gottlieb I 270^a; 286^b; 350^a; III 46^a; 149^{af} (Satir. Roman); 401^a
- Schunn**, Jakob III 412^a
- Schupp**, Johann Balthasar I 9^a; 68^b; 121^{af} ^b (Barock); 501^b; II 147^a; III 140^{ab}; 148^a; 273^b; 285^a
— Ottokar II 37^a
- Schurig** III 326^a
- Schurmann**, Anna Maria van I 115^a
- Schurz**, Karl IV 10^b

- Schussen, W.** I 145^a
Schuster, Fr. III 422^a 423^a
 — Friedr. Wilhelm IV 7^{bf}
 — G. I 381^a; 534^b
 — Ignaz II 616^b
 — Michel II 206^b; 437^a (Musik und Literatur)
Schwab, Christ. Joachim III 416^a
 — Gottfried II 337^a
 — Gustav I 303^a; II 35^b; 124^a; 195^b 198^a (Legende); 425^a 428^a 429^{bf} (Musenalmanach); 649^b; 715^b; III 474^{af} (Verserzählung); 485^a; IV 54^b (Kunstballade)
Schwabe, Johann Joachim I 147^{bf} 148^b (Bremer Beiträger); 183^{bf}; 379^a; II 27^b 28^a (Journalismus); 103^b; 410^a; 638^{ab}
 — Toni I 377^a
 — von der Heyde, Ernst II 689^{af}
„Schwabenspiegel“ III 404^{bf} (s. auch: Eike von Repgow)
Schwär, O. III 135^{bf}
Schwager, J. M. II 643^{af}
Schwaller, J. I 80^a
Schwan, W. II 68^a
Schwartner, M. III 415^b
Schwartz, A. II 234^a
 — E. I 78^b
 — Matthäus III 412^b
 — Peter II 602^{af} (Schauspieler)
 — R. I 443^b; II 327^b
 — Rebecca II 602^b
 — Rudolf III 201^b
Schwarz, Alb. II 509^a
 — E. II 571^{bf}
 — Gottfried III 415^b
 — H. II 667^b
 — Ildefons IV 17^a
 — Karl II 616^a
 — Sibylla I 372^b; II 666^a
Schwarzenbach, Onophrius IV 63^a
Schwarzenberg, Friedrich Fürst I 48^b
 — Johann von IV 102^{bf} (Trunkenheitsliteratur)
Schwarzkopf, Gustav II 622^b
 — Joachim von III 521^a 522^{af} (Zeitung)
Schwarzleutner II 608^b
„Schwarzwälder Prediger“ IV 43^{bf}
Schwederich, Jakob IV 44^{af}
Schweher, Christoph (Hecyrus) I 433^{bf}; II 78^{bf} (Kirchenlied); 598^a
Schwehle, J. F. II 227^a
Schweidnitz-Jauer II 579^a
Schweiger, P. I 454^b
Schweinitz, Johann III 233^a
Schweisthal, M. II 305^b
Schweitzer, A. II 207^b; 439^a; 534^b 535^b
Schweizer, V. II 40^a 54^a 55^a; 708^a
 — W. II 424^b; III 151^a
Schwenckfeld, Kaspar II 86^a; III 19^b; 233^{afff}
Schwenter, Daniel III 175^b
Schwerdfeger, J. II 600^b
Schwering, J. I 80^b; 381^a; III 167^b
Schwetschke, G. III 451^a
Schwicker, J. H. II 571^b
Schwieger, Jakob I 116^a (Barock); 442^{ab}; II 217^b; 741^b; III 153^{bf} (Schäferroman); 273^a
Schwiekert, Th. A. III 32^a
Schwietering, J. I 103^b; 418^b; II 146^b; 224^b; 327^b; 687^a; III 237^{bf} 238^{af} (Singen und Sagen); 252^b 253^b; 269^a
Schwind, Moritz von II 167^a 168^a 169^a (Kunst)
Schwinger, R. III 459^a
Scio, Sebastian II 602^b
Scioppius, Kaspar II 557^{af}
Scoppa, Abbé I 4^{bf}
Scott, Walter I 139^b; 203^a; 298^{bf} (Englische Literatur); 304^a; 351^a; 502^b 503^{af} 504^{bf} 505^{ab} (Hist. Roman); II 50^b; 241^{bf}; 468^a; 748^b 749^a; III 70^a (Roman); 220^b; (255^a); 421^b
Scribe, Augustin Eugène I 140^a; II 55^a; 115^b; 303^a; 468^a; III 104^b; 240^{bf} (Sittenstück)
„Scriptores rerum Prussicarum“ I 188^b
Scripture, E. W. II 344^b; III 154^{bf} 155^{af} (Schallanalyse); 275^{af} 280^{abf}
Scudéry, Madeleine de III 94^b; 185^a; 188^{ab}; IV 97^a
Sculteti, Severin III 409^b
Scultetus, Andreas I 196^b; III 179^a 181^b 186^b (Schles. Schulen) — Tobias II 481^b
Sealsfield, Charles, s. Postl, Karl
Sebor, K. II 537^b
Seckendorff, E. Frhr. von III 488^a
 — Leo Frhr. von II 427^b; 614^b
 — Siegmund Frhr. von II 210^a III 239^b
 — Zingst, Frhr. von II 743^{bf}
Seckerwitz, Johannes II 477^{af} 485^b
„Secreta Secretorum“ I 51^b
Sedaine, Michel II 206^a; 535^{af}
Sedlmaier, R. III 495^b
Sedulius I 331^a; 454^a; II 382^a; III 362^b 363^{af}
Seeber, Josef I 327^a
Seeberg, E. I 562^b; II 682^a
Seeck I 78^b
Seeger, Ludwig I 18^{af}; II 546^a; 569^{af}
Seeliger, Ewald Gerhard II 145^b
Seeling, Kaplan I 383^a
Seelmann (Familie) III 411^b
 — W. I 225^a 228^a 238^b; 358^b; II 269^a; 590^a
Seemann, August I 337^a; II 509^{af}
Seemüller, J. I 129^b; 206^a 210^b; 401^b; II 141^b; 178^b; 241^a; 379^b; 572^b 593^b 594^a
Segner, Jos. III 414^b
„Segremors“ I 515^a
Seibt, K. H. II 613^a
Seidel, Bruno II 473^{bf} 474^a; III 285^a
 — Heinrich I 576^{bf} (Humor); 583^{bf}; II 37^b; III 368^{af} 370^a (Tierdichtung); 392^a
 — Ina I 339^b; 352^b; 375^{bf} 377^{af} (Frauendichtung)
 — K. A. I 261^a; II 520^b
 — R. II 718^b
Seidenbusch, Joh. Georg I 435^b
Seidensticker, Osw. III 234^a; IV 10^b
Seidl, Johann Georg II 449^a; 562^b 564^{af} 567^a 570^b (Österr. Diaklektliteratur); 618^b; 669^b; III 193^{af}; 494^b (Volksstück)
Seidlitz, W. von I 413^a
„Seifrid“ I (482^b) (Heldenepos)
Seigneux de Correvon III 220^b
Seiler, F. I 370^b; II 388^{af}; III 287^a
Seiling, Max II 676^a
Seilliére, E. II 672^a 676^a
Seipt, A. A. III 234^a
Seivert, Johann II 613^a; III 415^b 417^{bf}
Seligmann, A. F. II 263^{bf}
Selkirk, Alexander III 60^a
Selle II 217^a; 540^b
Selliers, Joseph K. II 602^b 604^b 605^{ab}
Sellke II 723^b
Sello I 228^b
Selmer, E. W. II 280^b
Selnecker, Nikolaus II 84^a; 734^a
Semetkowski, W. II 571^b 572^b
Semmig, Jeanne Berta I 323^b; 377^a
Semon, H. M. II 742^b
Semper, Gottfried III 299^b
Seneca I 52^a 53^{ab} 55^a 57^{bf} (Antike Lit.); 66^a; 99^a; 169^{af} (Chor); 243^{ab} (Drama); 257^a 258^b (Einheiten); 332^b; 430^{bf}; 445^a; 529^a 538^a (Humanismus); II 16^b; 66^a; 402^b; 406^a; (694^b); 726^a; III 180^a 183^b 184^a (Schles. Schulen); 298^{bf}
Senfl, Ludwig II 215^b (Lied); 596^{af}
Senitz, Elisabeth von II 657^b
Senn, Jakob I 13^a; III 228^a
 — Johannes II 617^a
 — Wilhelm I 11^{af}; III 222^a; IV 51^a
Sepeit I 223^b
„Septennium Rom.-Imperatorium“ II 557^{bf}
Seraphin, E. IV 7^a
Seraphin, Fr. W. III 422^b
Sergel II 224^a
Seriabine III 341^a
„Sermones nulli parcentes“ II 665^b

- Serner, F.** II 264^a
 — **W.** II 709^a
Serpilius (Familie) II 601^a; III (411^afb)
 — **Christian** III 411^{bf}
 — **Georg** III 411^{af}
 — **Sam. Wilhelm** III 411^b
Servaes, Fr. II 700^a
Servatius III 262^b
Servius I 453^{bf}
Sessa, K. L. A. II 719^a
Setzer, Johann III (449^a)
Seuffer, Gustav III 207^{bf}
Seuffert, B. I 294^a; II 10^a; 109^a; 126^{af} (Komposition); 282^b 286^{bf} (Literaturwissenschaft); 332^a; III 469^b 471^a
Seume, Johann Gottfried I 73^b; 305^a; 499^a; II 106^a 108^b; 706^{af} (Poetik); 710^a; III 473^{ab}
Seuse, Heinrich (Suso) II 166^a 168^a; IV 45^{bf}; 71^a 81^{af} 82^b 83^a fff 84^{bf} 85^{af} (Mystik)
Sevelingen, s. Meinloh von Sefflingen
Sewald, Aug. III 356^b
Seybold, J. G. III 285^{bf}
Seyd, W. III 320^b
Seydelmann, Karl II 50^a
Seyfert, B. II 439^b
Seyffert, W. II 427^b 428^a
„Seyfried“ II 499^a; III 483^b
Seyler, Abel II 210^a; III 357^a; 498^{bf} (Wandertuppe)
 — **G. A.** I 493^a
Shadwell I 284^b
Shaffesbury I 42^a; 63^a 65^b 72^b 74^b (Antikisier. Dichtung); 93^b 95^a; 142^b; 288^b 289^a; 364^{bf} (Form); 417^{bf} (Gedankenlyrik); 462^b; II 26^{af} (Journalismus); 94^a 95^a 99^a (Klassik); 106^{ab}; 254^a; 442^a; 702^b; III 300^a (Stil)
Shakespeare, William I 38^a; 50^b 51^{af} 55^a 56^b 57^b (Antike Literatur); 74^b 76^a; 120^{af} (Barock); 148^{af}; 158^{af} 159^b (Bühne); 168^{af}; 169^b 170^{bf} (Chor); 212^{bf} u. ö. 215^{ab} 216^a 221^b 242^{af} 246^{af} 247^{ab} 248^a 249^a 250^{ab} (Drama); 259^{af} (Einheiten); 271^a 275^{af} 276^{ab} (Engl. Komödianten); 280^b 281^b 282^a 886^a 287^b 292^b fff 298^a (Engl. Literatur); 305^a 306^a; 312^b 314^a; 316^{bf} (Epilog); 329^{af} (Erlebnis); 334^b 335^a (Exposition); 353^b; 360^a (Festspiel); 431^{bf}; 457^b; 525^{ab}; II 100^a; 104^a; 114^b 118^b 119^a 122^a (Komik); 148^{ab} 149^b 150^{af} (Kritik, Literar.); 173^b; 208^b; 234^b 236^{af} 237^{af} 238^b 239^a (Literaturgeschichte); 248^{ab} 250^a; 261^a; 283^b 284^b 286^b 288^b (Literaturwissenschaft); 293^b; 323^a; (336^a); 337^b 338^{af} (Meininger); (403^{bf}) (Monolog); (415^a); 443^a 444^b; 467^b 468^a; 610^a 616^{ab} 621^b (Österr. Literatur); 707^b; 723^b; 727^{af} Prolog); III 23^b; 62^b; 70^a; 97^b 98^{bf} 101^a (Roman. Literaturen); 120^{ab} (Romantik); (128^b 129^b); 141^b; 161^{bf}; (162^b); 171^a 173^b; 220^{af}; 234^{bf} (Schwulst); 236^b fff (Sh.-Bühne); 245^{bf} (Sonett); 249^a; 253^a; (305^a); 324^{ab} 325^{bf} 326^{af} 331^b 333^b (Sturm und Drang); 353^a; (356^a); 399^b 400^a; 419^a; 441^a; 476^{af} (Verwandlung); 485^b; 505^{bf} 507^{af} (Wortspiel); 417^{bf}; 524^b; IV 93^{bf} 94^{af} 97^{ab} 98^{af} 99^{af} 100^b (Tragikomödie)
Sharpe, Lewis I 276^b
Shaw, Bernard I 300^b; II 303^{af} (Lustspiel); 624^b 625^b; III 146^a
Shelley, H. C. I 290^b
 — **Percy Bysshe** I 415^a; II 55^a; 745^a
Sheridan I 287^b
Shirley I 276^b
Shmit, F. II 118^b
Shukonskij III 130^{bf}
Shynn, Frdr. Seb. III 414^b
Siber, Adam II 474^{af} 476^b 492^b
 — **d. J., A. Th.** I 194^b
Sibeth, F. G. II 507^b
Sibilet I 355^{af}
Sibutus, Georg II 472^b; IV 89^b
Sickel, P. II 673^b
Sickingen, Franz von I 511^a; II 176^b; 476^a 488^a; III 15^{bf} 16^{bf} 18^b (Reformationsliteratur); 349^b
Siculus, Joh. Sylvius II 595^b
Sidney, Philipp I 67^b; 257^b; 282^a 283^a (Engl. Literatur); II 515^b; III 152^a 154^a; 180^a 186^b (Schles. Schulen); 188^b
Sidonia von Sachsen IV 45^b
Sidonius Apollinaris, s. Apollinaris Sidonius
Siebeck, H. I 68^a; III 280^a
„Sieben weise Meister“, s. „Die sieben weisen Meister“
Siebenpfeiffer Phil. Jak. II 45^a
„Siebenzahl“ II 371^b
Sieber, J. II 709^b
 — **Ludwig** I 14^a
Sieherer II 557^b
Siebs, Theodor I 35^b; 36^a; 38^a; 111^a; 156^b; 173^b; 370^b; 381^{af} u. ö. 387^b (Fries. Literatur); 490^b; II 68^b; 201^a; 205^b; 337^a; 382^b; III 380^b 381^{af}; 504^a
Sieburg, Fr. II 322^b
Siegel, C. II 670^b
Siegert, H. III 135^{af}
„Siegfried“ I 488^{ab} 490^{af} (Heldenlied); II 501^a; III 483^b (Volksbuch)
Siegfried, Walther I 21^a; II 175^a; 456^{bf} (Naturalismus) III 228^a
Siegler, Michael III 408^b
Siegmund von Tirol, Erzherzog II 595^{af}
Siegwart II 338^b
Siemens, K. II 178^b
Siemens II 72^b
Siemkiewicz I 503^b
Sietzenheim II 601^a
Sievers, Eduard I 5^{af} 6^b (Akzent.); 19^{bf} 20^a (Alliterationsvers); 28^a; 35^a; 36^b; 46^a; 128^{bf} 129^a; 200^b; 228^b; 449^a u. ö. (Glossen, ahd.); 474^b; 498^{bf} 499^a (Hiatus); II 265^a; 317^b; 323^b; 343^{bf} u. ö. (Metrik); 404^{af}; 752^{bf} 753^b (Quantität); III 32^a; 38^a 39^{bf} (Reim); 40^{bf}; 135^b 136^{af} u. ö. (Sagvers); 156^{bf} 157^{af} (Schallanalyse); 275^b fff 276^{ab} 277^a 278^{af} 279^{af} (Sprechmelodie); 281^{af}; 302^b; 316^a; 339^b 345^{af} (Takt); 372^a; 466^b; IV 82^a
Sievert, Ludwig I 182^b
Siebert von Gembloux IV 15^{af}
Siegher, Meister II 578^b
Sigel III 119^b
„Sigenot“ I 478^b 482^a 486^a (Heldenbuch, Heldenepos)
Sighart I 32^a; 332^a
„Sigdrifumál“ III 515^{af}
Silbermann, A. I 80^b
Silberstein, August II 620^a
Silbert, Joh. Peter II 82^a; 199^a; 614^b
Silcher, Friedrich I 443^b; II 124^b; 226^a; III 321^a; 491^b 492^{bf} (Volkslied)
Sillib, R. II 229^a; 364^a
„Silvester“ II 179^b; 372^b
Simler, Georg I 544^{bf}
Simmel, Georg I 328^{bf} (Erlebnis); II 259^b; 284^a 287^{bf} (Literaturwissenschaft); 672^a; III 164^b
Simon, Josef II 23^b
Simonides I 588^b; II 159^{af} (Kunst); 692^a 693^a
 — **Johannes** III 413^a
Simons, Karl II 309^b
 — **L.** II 387^b
Simpson, M. I 294^a
Simrock, Karl I 198^a; 322^{af} (Epos); 431^b; 478^b 479^a; 486^{ab} (Heldenepos); 499^a; II 35^b; 220^b; 499^{bf} 500^{bf} (Nibelungenstrophe); 568^b; 750^b; III 49^a; 286^a; 287^{af} (Spruchdichtung); 437^{ab}; 485^{af} (Volksbuch); 492^b
Sinai, G. Fr. III 413^b
Sinapius (Familie) III 411^b 415^a
Sined, s. Denis., Michael
Singenberg, s. Ulrich von Singenberg

- Singer, L.** II 55^a
 — S. I 199^b; 206^a 208^a 210^bf;
 220^b 226^b; 519^a; II 140^a; 239^b;
 270^b; 284^b; 365^a; 379^b; 381^a u. ö.
 (Mlat. Dichtung); 581^a; 729^b
 732^b; III 232^b; 256^b 262^bf 263^{ab}
 (Spielmannsdichtung); 482^b
 — Rowe, Elisabeth I 261^b; 290^bf
Singenius, Joannes II 596^b
Sinner von Ballaigues, J. R. von
 III 217^a 220^{ab}f
Sintenis, F. I 236^b
Sinzig, Peter IV 46^b
Sittenberger, H. II 403^b; III 472^a
Sittich, Marx II 601^bf
Sivers, J. von IV 7^a 5^b
Siward III 259^{af} 260^b 261^a
„Skeireins“ I 128^b
Skinner I 300^b
Skotus, Johannes s. Eriugena
Skowronnek, Fritz II 118^a
Skrap, Fr. II 537^bf
Skuherský, Z. F. II 537^b
Slatkonía, Georg von II 596^a
Slevogt, Max I 182^b; II 133^b
Smerit, Adr. I 441^b
Smetana, Fr. II 538^{af}
Smets, Wilhelm II 82^a; 199^a
Smidt, Heinrich III 390^b
Smijers, A. II 596^a
Smith, Alphonse C. I 588^a
 — L. T. I 334^a
Smollet, Tobias I 3^b; 350^b; 572^b;
 II 113^a; III 45^b; 148^b
Smyth, Ethel M. II 537^b
Snorri Sturluson II 539^a
Soblik, P. II 667^b
Socin, A. I 18^a; II 266^b 275^b;
 III 218^b
Soden, Fr. Graf von I 75^b
 — J. von I 128^b; 305^a; 455^a
Söderhjelm, W. III 402^a
Södermann, J. A. II 537^a
Sömer, P. II 199^a
Sörgel, A. I 327^a; 339^b; II 458^a;
 709^{ab}
Sohm, F. II 572^b
 — W. I 572^a
Sohnrey, Heinrich I 205^a
Solron, Th. IV 46^b
Sokolowsky, R. III 320^{af}
Sokrates II (408^a 410^a); III (116^a;
 172^b; 324^b 325^a); 379^b; 450^a; IV
 72^a
Solbrig, C. F. II 653^a
Solde, Heidnrich, s. Cordus, Euricius
Solerli, A. II 205^b; 538^b
Solger, Karl Wilh. Ferdinand I
 217^a; II 47^a; 105^b; 706^{af}
 (Poetik)
Solitaire, M., s. Nürnberger, Wal-
demar
Solon III 352^a
Soltau, F. L. von III 496^a
- Sommer, Anton** III 359^{af} 360^a
 (Thüring. Dialektdichtung)
 — E., I 6^b; III 280^a
 — H. II 700^a
 — Johannes I 466^bf (Grobian.
 Dichtung); IV 58^a
 — K. II 286^b
 — Lina I 496^a (Hess. Mundart-
 dichtung)
 — R. I 97^a; II 700^b
Sommerfeld, K. I 100^a; III 24^a
 — M. I 97^{ab}; II 109^a; 150^a; 287^a;
 700^a; III 47^b; 71^b; 336^a
Sommerhammer, J. K. II 602^b
Sommervogel, C. II 17^b
Sommi, de I 334^b
Sondheimer, J. I 222^a
Sonneborn II 137^a
Sonneck, O. G. T. II 538^b
Sonnenberg, Franz Frhr. von
 I 319^b
Sonnenborn, von II 524^b
Sonnenfels, Joseph Frhr. von II
 150^{af} (Kritik); 403^a; 407^a 410^{ab}f
 (Moral. Wochenschrift); 426^b;
 608^bf 609^bf 611^{ab} (Österr. Lite-
 ratur)
Sonnenschein, H. II 626^a
Sonnérat II 194^b; 542^b
Sonnleithner, Joseph II 208^a;
 559^a; 614^b 615^b
Sonnleitner, A. Th. II 39^a
Sonntag, J. N. II 567^a
 — Henriette I 139^b
 — Samuel III 416^a
Sophokles I 53^b 55^a 57^a; 66^{af} 76^a
 77^b (Antikisier. Dichtung); 169^{af}
 (Chor); (212^{ab}) 243^a (Drama);
 335^a; II 66^{af} (Katharsis); 663^b;
 725^b (Prolog); III 169^b 170^b
 171^{ab} (Schicksalstragödie); 180^a
 183^b; 385^{af} (Trilogie); 401^bf;
 508^b
Sorel, Charles I 284^a; III 67^a
Soret, Friedr. Jakob III 386^a
Sorge, Reinhard I 211^b; 337^a 338^a
 (Expressionismus); II 310^a 319^b
 320^b (Lyrik)
Sosnosky, Th. von III 73^a
Souvageol III 90^b 91^b
Soyka, O. II 145^bf
Spahn, M. I 562^a
Spalatin, Georg (Burkhardt) II
 737^a; III 20^b
Spamer, A. IV 67^{ab}
 — Otto (O. Franz) II 37^a
Span, M. II 647^a
Spangenberg, Cyriacus II 84^b (Kir-
 chenlied); 734^a; 739^b; III 197^b
 — Johannes II 476^{af}
 — Wolfhart (Lycosthenes) I 66^{ab};
 415^b; II 741^b; III 199^{af} (Schul-
 drama); 366^bf (Tierdichtung);
 IV 92^a
Spanier, M. III 263^b
- Spanke, H.** III 318^b
Spanmüller, Jakob (Pontanus) I
 589^a (Hymne); II 19^{af} 20^b (Je-
 suitendrama); 598^b; 682^bf;
 689^{af} (Poetik)
Spann, A. von II 563^b
Spazier, R. O. I 345^a; II 646^bf
Specht, R. II 623^a
Specker, A. III 232^b
Speckter, Otto II 35^{ab} 36^{af}
„Speculum humanae salvationis“
 II 166^a; 505^a; 585^b; III 40^b
Spedener, G. II 307^b
Spee, Friedrich von (Langenfeld)
 I 117^bff (Barock); 410^bf (Gebet-
 buch); 424^{af}; 434^b 435^{af}b (Ge-
 sangbuch); II 15^{af}ff (Jesuiten-
 dichtung); 79^bf (Kirchenlied);
 217^{af} (Lied); 292^{af}; 319^b; 427^b;
 463^a; 658^{af} (Passionslied); III
 183^b
Speemann III 354^bf
„Spiegel der mynsliken salicheit“ II
 503^{af}
„— der sonden“ II 505^a
Speidel, Ludwig II 158^a; 620^b;
 650^b
Spencer, Herbert II 281^a
 — John I 271^bf u. ö. (Engl. Ko-
 mödianten); II 119^b; 599^a
Spener, Elisabeth I 235^b
 — Philipp Jakob I 117^bf (Barock);
 467^b; II 26^a; 86^bf (Kirchenlied);
 219^a; 680^bf 681^{ab} (Pietismus);
 734^b 735^a; III 411^b
Spengel, L. II 67^b
Spengler, F. II 594^a
 — L. I 154^a
 — Oswald II 431^a; III 6^bf
Spenser, Edm. I 282^b; III 245^bf
 246^a (Sonett); 253^a; 298^{af}
 (Stanze)
Speratus, Paul (Spret) I 154^a; II
 83^bf (Kirchenlied); 597^a
Sperber, H. I 454^b; II 266^b u. ö.;
 280^a 285^b
Sperl, August I 304^b; II 39^a
 — Joseph I 437^b
Sperling, H. O. I 348^b
Speroni, Sperone III 90^a
Sperontes, s. Scholze, Joh. Sieg-
mund
Spervogel I 369^b; 415^b; II 74^bf
 (Kirchenlied); 230^b; 376^b 377^a;
 499^a; III 258^{af} 259^b (Spiel-
 mannsdichtung); 283^b; 289^b
 290^a 291^{af}b (Spruchdichtung)
 — Konrad III 407^a
Spichtig, Peter III 229^b
Spiegel, N. I 166^b
„Spiel von den zehn Jungfrauen“
 I 225^{af}
Spielenberger, M. III 413^a
 — Samuel III 416^a
Spielhagen, Friedrich I 218^a; 300^{af}

- (Engl. Literatur); 303^b; 321^a; 345^b; 348^a; 367^b; II 3^b; 52^{ab}; 157^a; 455^b 456^{ab}; 651^b; 671^b; 717^{af} (Polit. Dichtung); 747^a (749^a); III 11^{af} (Realismus); 65^a 69^b 70^{af} 72^{af} (Roman); 104¹; 150^b; 189^a; 349^{af} (Tendenzdichtung)
- Spiro**, H. II 458^{bf}; III 73^a
- Spiß**, Christian Heinrich I 48^a; II 241^a; 612^a; III 58^b (Roman); 202^b; 517^b
- K. von II 572^b
- O. I 213^b 214^a 218^{bf} (Drama)
- Spießheim**, Johann (Cuspinianus) I 546^{bf} 547^{af} 570^b (Humanismus); II 190^a; 595^{bf}
- Spillmann**, Joseph II 38^a
- Spina**, F. II 600^a
- Spinaeus**, Heinrich II 489^{af}
- Spindler**, Karl I 139^b; 268^a; 504^{af} (Histor. Roman); II 241^a; III 437^a
- Spinola** (Pater) II 599^b
- Spinoza**, Baruch I 93^a; 315^b; 362^b; 425^b; III (394^b)
- Spirgatis**, M. III 455^a
- Spitta**, Friedrich II 679^{af}
- Karl Joh. Philipp I 426^a; II 89^{af} (Kirchenlied)
- P. I 443^b; II 327^a; 607^b
- Spitteler**, Karl I 18^b; 21^a; 54^b; 78^a; 95^a; 307^b; 326^{bf} (Epos); 417^{af}; II 1^{bf} (Jambus); 320^b; 456^{bf} (Naturalismus); 466^a; 673^{bf} 674^a (Pessimist. Dichtung); III 378^a; IV 29^{bf} (Epos, Theorie); 57^a
- Spittler**, Ludw. Tim. III 417^a
- Spitz**, Ch. I 89^a
- Spitzer**, Daniel I 585^b
- H. II 708^a
- Leo II 285^b 286^a; 414^a 415^a (Motiv); III 107^a; 238^{bf}; 302^b
- Spohr**, E. I 307^a
- Ludwig II 208^{ab}; 535^b; 540^a; 615^a
- Spontini**, G. II 535^{ab} (Oper)
- Spoö**, Mathias Kaspar II 309^{bf}
- Sporck**, Wenzel Graf II 608^b
- Spranger**, E. I 80^b; II 240^a; 260^a; 283^b; 701^a 703^a; III 112^b
- Sprecher**, J. A. III 227^a
- Spreng**, Johannes I 318^b; IV 63^a 64^b
- Joh. Jakob II 410^b; 735^b; 739^a
- Sprenger**, Marquard IV 86^a 87^{bf} (Mystik)
- Placidus IV 17^a
- R. I 228^a
- Sprengler**, J. I 218^b
- Springer**, A. II 161^b 164^a
- H. II 730^a
- Springinklee**, Hans II 587^a
- Sprink**, W. II 403^b
- Spruner von Merz** II 416^b
- Spyril**, Johanna I 377^a; II 37^{af} (Jugendliteratur); III 228^a
- Sserów**, A. N. II 538^b
- Ssymank**, P. II 458^b
- Staackmann** (Verleger) II 430^b
- Stabius**, Johannes I 194^a; II 587^b
- Stach**, Ilse von II 199^b
- Stachel**, P. I 79^b; 170^a; 244^b; II 689^a 694^b; III 187^b
- Stade**, F. von I 224^a
- Staden**, G. II 207^a; 533^b
- Stadion**, Philipp Graf von II 614^b
- Stadler**, Ernst I 294^a; 337^a 338^b; II 319^b 320^b (Lyrik)
- J. E. II 200^a
- Stägemann**, Friedrich von I 303^a; II 524^b
- Stähele** III 475^a
- Staël**, Madame de II 170^b; 341^a; III 221^{af}
- Stäudlin**, Gotth. Friedrich II 426^{bf}; 525^a
- Stage**, Kurt I 135^a
- Stagel**, Elsbeth IV 71^{af}^b 84^{ab} (Mystik)
- Stahl**, s. Goedeke, K.
- S. II 143^b; III 439^b
- Stahr**, Adolf II 67^b
- K. III 167^b
- Stahrenberg**, R. G. Graf von II 600^a
- Staiger**, R. II 225^b
- Stamheim** (Minnesänger) I 209^b
- Stamm**, Ludwig I 455^b
- Stammer**, Heinr. IV 9^{bf}
- Stammlier**, Wolfgang I 4^a; 7^b; 38^a; 181^b; 184^a; 227^b 228^{af} 230^b 234^{bf} 235^b 237^a 239^a 253^a (Drama); 312^b; 339^{bf} (Expressionismus); II 119^a; 158^b; 214^{abf} (Lied); 224^b 225^a; 272^b 277^b; 285^a; 346^a; 364^a; 423^a; 427^a; 434^b; 458^a; 509^{bf} (Nd. Literatur); 644^b 645^a; 666^b; 680^a 709^a; III 22^b; 33^b; 164^b; 335^{bf} (Sturm und Drang); 378^{abf} 379^{af} (Ton); 383^{af}; 449^a 452^b; IV 64^{bf} 65^a (Meistergesang); 67^a; 104^b
- Stamperin**, Elisabeth II 558^{af}
- Stampiglia**, Silvio II 205^b; 438^{af}; 531^a; 601^b
- Stanciov-Cerna**, P. I 418^b; II 322^b
- Standfuß**, C. I 72^a; III 239^b
- Stanislawskij** III 132^{bf}
- Stapfer**, Johann II 739^a
- P. II 254^b
- Stapper**, R. II 292^b
- Starhemberg**, G. A. Graf von II 606^b
- Stark**, F. II 68^b; 576^b
- Starzer**, I. I 105^a
- Stassen**, Franz II 39^a
- Stattius**, I 49^b 50^a; 64^b; II 16^b; 186^b
- Statwech**, Johann I 503^b
- Staub**, Johann I 12^a
- Stauber**, R. I 534^b
- Staudacher**, P. I 561^b
- Staupe**, A. II 199^a
- Stauf von der March**, Ottokar Fr. II 458^b
- Staube-Simiginowicz**, Ludw. Adolf IV 8^{bf}
- Stauffer**, Fred I 16^a
- Stavenhagen**, Fritz II 117^b; 294^b; 301^b 302^a; 509^{af} (Nd. Literatur)
- Stavermann**, W. H. III 62^a
- Steber** (Scipio), Barth. II 595^b
- Stecher**, M. I 284^a; II 411^a
- Steele**, Joshua III 275^a
- Richard I 283^b; II 6^b; 26^a; 246^a; 404^b 406^b 407^{bf} 409^b (Moral. Wochenschrift); III 128^a; 219^b; 500^b
- Stefan**, Paul II 626^a
- Stefani** I 20^b
- Stefansky**, G. II 705^{ab} 708^a; III 112^b 115^a
- Steffani**, Agostino I 88^a; II 206^b; 533^a (Oper)
- Steffen**, J. III 194^a
- Nikolaus II 308^a 309^a
- **Pierret**, N. II 309^{ab}
- Steffenhagen**, E. II 188^b
- Steffens**, Heinrich I 197^b; II 468^a; III 435^{bf} (Vaterländ. Dichtung)
- Stegemann**, Hermann I 21^a
- J. II 426^b
- Steglich**, R. II 438^b
- Stegmann**, Josua II 85^a
- Stegmayer**, Matthäus II 616^b; 719^a
- Stehr**, Hermann I 335^b
- Steidel**, M. III 388^b
- Steiff**, K. I 512^a; III 449^{af}
- Steig**, R. I 199^b; II 718^a
- Steigentesch**, August Frhr. von II 609^a; III 130^a
- Steiger**, E. I 218^a
- Stein**, A. II 36^b
- Alb. Gereon I 439^a
- Charlotte von I 374^a; II 194^b
- F. II 548^a
- Heinrich von I 77^a; 97^a; 477^a; II 100^b; 109^a; 254^b
- J. IV 8^b
- K. H. von II 700^b
- Karl Frhr. von I 443^b
- Marquart von III 482^b
- Steinacker**, Georg III 492^a
- G. Wilh. III 420^a^{fb}
- Steinberg**, H. I 170^a
- Steinberger**, Hanns II 724^{bf}
- J. I 80^a
- Steinbrecht**, C. I 189^a
- Steiner**, Leonhard I 16^a

- Steiner, R.** I 157^b; II 100^b
Steinert III 122^b
Steinhausen, G. I 124^a; 406^a; III 236^a
 — Heinrich I 9^b; 175^b; 508^b
Steinhauser, W. II 571^b
Steinhöwel, Heinrich I 52^b; 340^b^{ff} (Facetie); 391^b 398^b; 532^b^{ff} (Humanismus); II 276^b; 595^a; III 87^a; 212^a; 364^b (Tierdichtung); 483^b (Volksbuch)
Steinitzer, M. II 338^b
Steinmar, Berthold I 86^b; 209^a (Dörperl. Dichtung); II 375^b; 364^a (Minnesang); 579^a; 584^b 593^a (Mhd. Dichtung); 635^b; III 232^a; 338^a (Tagelied)
Steinmetz II 681^b
Steinmeyer, E. I 35^a; 46^a; 127^b; 330^b; 449^a u. ö. (Glossen, ahd.); 491^a; II 11^a; 1^b (Interlinearversion); 179^b; 272^b; 576^b
Steinmüller, Paul I 585^a; II 321^a
 — R. J. IV 49^b
Steinthal II 281^a
Steinwand, Fercher von II 623^a
Steinweg, C. I 248^b; II 286^b (Literaturwissenschaft); III 385^a
Stejskal II 13^a; 353^a
Stell, B. I 14^a
Steller, W. II 202^b 203^b
Stelzenberger IV 88^b
Stelzhammer, Franz II 115^a; 562^b 565^b 566^b 567^a (Österr. Diaklektliteratur); 618^b; III 193^a
Stempell, O. I 138^a; 184^a; 381^a; II 682^a; 721^a
Stemplinger, E. I 57^b; 79^a 80^a; III 187^a; 319^b; 401^b
Stenberg, K. II 537^a
Stendel, Gertrud II 449^b
Stendhal, H. B. II 455^b
Stengel, Nanette I 17^b
Stenhammer, W. II 537^b
Stenzel, J. III 280^a
Stephan, H. I 97^b; III 49^b
 — (Mönch) II 504^a
 — I, der Heilige III 403^a^{ff}
Stephani, Clemens II 597^a
Stephanie, Christ. Gottlob II 607^a 609^b
 — Gottlieb II 609^a 610^a 612^a 615^b 616^a
Stephanus, Henricus I 40^b; 71^a; III 450^a (Verlagsbuchhandel)
 — de Borbone I (333^a)
Steputat II 723^b
Steputat, W. III 37^a
Stern, Adolf I 304^b; 431^a (Gelehrtdichtung)
 — Chr. L. II 241^b
 — E. I 319^b
 — Ernst I 182^b; II 133^b (Kostüm)
 — L. Chr. I 291^b
 — M. R. II 674^b
Stern, Max Emanuel III 421^a
Sternberg, A. I 345^b
 — G. II 703^a
 — K. III 351^a
 — L. I 498^a; IV 57^a
 — W. II 254^b
Sterne, Lawrence I 96^b; 144^a; 269^a^b 270^a; 286^a^{ff} 298^a^{ff} (Engl. Literatur); 350^b; 572^b 573^a 574^a (Humor); II 113^a 114^a; III 45^b 46^a (Reiseroman); 66^b; 120^a; 141^b; 148^b 149^b; 524^b
Sterngasse, Gerhard IV 77^a^{ff}
 — Johannes IV 77^a^{ff} (Mystik)
Sternheim, Karl I 163^a; 337^b; 587^b; II 117^b; 302^b 303^a (Lustspiel); 514^b; 626^a; 718^a; III 146^a^{ff} 150^b (Satire); 296^a; 386^a
Sternschütz II 609^b
„Sterzinger Passionsspiel“ I 232^b 233^a; II 591^a
„Weihnachtsspiel“ I (220^b)
Stetten, Paul von I 174^a; II 241^a
Stettenheim, Julius I 585^b (Humoreske); II 32^b; 117^b; 652^a^b; III 144^b
Stettler, Michael III 226^a
Steub, Ludwig II 415^b 419^a
Stickelberger, Emanuel III 221^b 227^a
Stiefel, L. III 308^b 310^b
Stieglitz, Charlotte II 53^a
 — Heinrich I 304^b; II 429^b; 541^a 546^a (Oriental. Dichtung); 715^b
Stiehler, A. I 354^b; III 130^a
Stieler, Karl I 21^a (Alpenpoesie); 348^a; II 419^a 420^a 422^a (Münch. Dichtergemeinschaft); III 12^a; 505^a
 — Kaspar I 69^a; 116^a (Barock); 190^b; 360^a; 402^a; 442^a^b; 500^b; II 217^b 218^b (Lied); 462^a; 741^b; III 67^a (Roman); 415^b; 519^b
Stierle, M. H. Wilhelmine II 612^a
Stifter, Adalbert I 174^b (Chronikal. Erzählung); II 168^a^b; 566^a; 619^a 621^b 623^a (Österr. Literatur); (708^a); III 8^a (Realismus); IV 30^b
Stigel(ius), Johannes I 67^a; 589^a; II 472^b 473^a 487^a (Neulat. Dichtung)
Stiglismayer, I. II 17^b
Stilgebauer, Edward I 145^b
Stilke (Maler) III 391^b
Still, John I 276^b
Stille, Gustav II 508^b
Stillfried, Felix, s. Brandt, Adolf
Stimmel, E. II 673^b
Stimmer, Tobias II 168^a; 296^b
Stinde, Julius I 352^a; 585^b 588^a (Humoreske); II 118^a; 263^b; 294^b (Lokalstück); 651^b 652^a (Parodie)
Stipitz, J. Ch. I 66^b
Stirner, Max, s. Schmidt, Kaspar
Stobaeus, Johann II 126^b 128^a
Stock, Hilde I 236^b
 — N. II 199^a
Stocker, Lorenz III 416^a
Stockfleth, H. A. I 118^a^{ff}
Stockmeyer III 475^a (Verserzählung)
 — Cl. III 336^a
 — J. III 448^a
 — K. H. von I 247^a
Stöber (Familie) I 266^a^{ff} 267^a
 — Karl II 36^a
Stöckel, H. I 70^b
 — Leonhard II 597^a; III 409^b^{ff}
Stöcken, Christian von II 735^a; 739^b (Psalterium)
Stöcker, Helene I 80^b; II 109^a; 703^a
Stöckel, Dagobert IV 46^b 47^b
Stölzel (Komp.) II 533^a^b
Stoebl, Otto II 158^a (Kritik); 623^b
Stoffeln, s. Konrad. v. Stoffeln
Stolberg, Agnes Gräfin I 372^b
Stolberg-Stolberg, Christian Graf zu I 74^b; 170^b; 197^a; 416^a; 426^a; 458^b 459^b 460^b (Hain) II 547^a; 642^a; IV 52^b
 — Friedr. Leopold Graf zu I 55^b; 74^b; 170^b; 197^a; 262^a^{ff} (Elegie); 312^a; 416^a; 443^b; 458^b 459^b 460^b (Hain); 590^a^{ff} (Hymne); II 9^b; 426^a; 524^b (Ode); 642^a; 713^a; III 48^b; 295^b (Staatsroman); IV 50^b
Stoll, Joseph Ludwig II 614^b
Stollbrock, L. II 606^b
Stolle, Gottlob I 405^b; II 256^b; III 179^b 182^b (Schles. Schulen)
 — Ludw. Ferdinand I 345^a 346^a^{ff} 347^b (Familienblatt)
Stolshagius, Caspar II 491^a
Stolte, E. I 200^b; III 491^a
Stolterfoth, G. III 415^b
Stoltze, Friedrich I 495^a^{ff} 496^b
Stolz, A. II 200^a
Stolze, R. III 355^b
Stolzenberg, H. I 128^b; III 28^a; 56^a
Stomps, W. II 305^b
Stoppe, Daniel I 70^a; 442^b; II 638^b (Parodie); III 176^b
Storch, Ludwig I 347^b; III 358^a^{ff} 359^b 360^a
Storck, Wilhelm II 736^a
Storm, Theodor I 77^a; 87^b; 175^a^{ff} (Chronikal. Erzählung); 204^b; 499^a; 502^b 503^a 510^b (Histor. Roman); 576^b; II 2^a; 35^b 37^b 38^b (Jugendliteratur); 92^a (Klangmalerei); 115^a 116^a; 169^a; 223^b (Lied); 282^b; 321^a^b (Lyrik); 337^a; 513^b; 750^a; III 4^a; 11^a (Realismus); 131^b; 350^b; 388^a; 391^a^{ff} 392^a („Tunnel“); 491^b

- Stoskopf, G.** I 268^{af}; II 296^a
Stoy, Paula III 25^b
Strachwitz, Moritz Graf zu I 292^b; 510^b; II 337^a; 430^a; 546^a; III 391^{bf}; 436^b; IV 55^{bf} 56^a^{bf} (Kunstballade)
Strack, A. III 194^a
Stradella, Alessandro I 63^b; 531^a
Straganz, Max IV 46^b
Strakosch, G. II 571^b
Stramm I 337^a 338^b; III 438^b
Strange, J. I 333^a
Stranitzky, Joseph Anton I (473^a); II 112^a 115^a 119^{af} (Komik); 293^{ab}; 559^{af}; 602^{bf} 603^{af} 604^{af} (Österr. Literatur); 719^a; III 45^a; 494^{af} (Volksstück)
Straßburg, Jakob II 485^b 486^{bf}
„Straßburger Blutsegen“ I 30^a; III 515^a
„— Eide“ I 22^b 23^a 27^{bf} (Ahd. Literatur); II 163^b
Strasser, Gottfr. I 13^a
 — Jos. Wilhelm I 438^a
 — K. Th. III 187^a
 — Th. I 124^b
Stratz, Rudolf III 386^a
Straub, Balthasar II 487^b
Strauch, Ph. I 188^b; 466^b; II 595^a; IV 67^{af} 70^b 71^a 81^a 82^a 88^{af} (Mystik)
Strauß, David Friedrich I 416^b; 505^a; 558^b 562^{bf} 564^a (Humanismus); II 48^b 61^b; 237^b; 280^b 287^b; 481^{af} 490^a (Neulat. Dichtung); 546^a; III 6^b; 22^b; 196^{bf} 201^a
 — Emil I 145^a; 576^b (Humoreske)
 — Franz II 209^a
 — Johann II 539^a (Operette); 620^b 621^b 624^a
 — Oskar II 539^a
 — Richard II 209^{af} (Libretto); 435^b; 536^b (Oper); 625^b 627^b; III 352^{bf}
 — Viktor von II 547^a
 — und Torney, Lulu von I 205^{af}; 339^b; 376^{bf} (Frauendichtung); IV 57^{af}
Strecker, K. I 485^b; II 224^b; 380^b u. ö. 398^b (Mlat. Dichtung); III 257^b
Streckfuß, Karl II 108^a; III 101^a; 351^b
Streckner, H. IV 30^b 39^{af} (Epos, Theorie)
Strehlke, E. I 189^{af}
Streiff, Kaspar I 14^a; III 228^a
Streihl, Konrad II 581^b
Streitberg, W. I 128^b 129^a; 455^{ab} 456^b; II 344^a 348^b; 573^b
Strephon, s. Harsdörffer, G. Ph.
Streuvels, St. I 208^a
Strich, Fritz I 80^{ab}; 124^{af} (Bastrock); 218^b 248^b; 259^b 260^a; 365^b; II 100^b; 167^b; 225^a; 250^a; 250^b; 288^a 289^a; 705^a 708^a; III 102^b; 112^b 114^{af} 115^a (Romanistik); 302^b; 305^a; 389^{af} (Trilogie)
Stricker, Der I 145^{bf} 146^{af} (Bispe); 184^b; 209^{bf}; 515^{af} 517^{ab} (Höf. Epos); II 111^a; 327^b; 354^b; 370^b 372^{bf} 374^{bf} 376^b 377^{ab} 379^a (Mhd. Dichtung); 577^{af} 578^{af} (Österr. Literatur); 732^b; 741^a; II (33^b); 76^a 83^{af} (Roman. Literaturen); 208^{bf} 209^{af} (Schwank); 258^{af}; 312^{bf}; 364^a; 467^{bf} 468^a (Verserzählung)
 — Johannes II 506^{af}; IV 104^{af}
Striggio, Alessandro II 434^a 435^a; 530^a
Strindberg, August I 335^b 338^b (Expressionismus); 377^b; 522^a; II 3^{bf} (Ich-Roman); 63^a; 468^b; 624^b 625^b; 674^b; III 146^a; 162^a; 385^b (Trilogie); 485^b; IV 100^{bf} (Tragikomödie)
Strobl, J. I 228^b
 — Karl Hans II 624^b 625^b
 — Leo IV 44^b
 — P. II 56^b
Stroeb, Kl. I 44^a
Strohmeyer III 302^b
Strolz, J. II 563^{af}
Stroppel IV 45^{af}
Strozzi, G. II 530^a
 — P. II 530^a
Strümpel, Regine II 630^{ab}
Struensee, Graf III 370^b
Strunk, Adam II 437^b
 — N. A. II 533^{ab}
Struve, B. G. II 256^b
 — Therese von I 375^a
Stryk, G. von II 703^a
Stuart, Eleonore II 460^a
Stubenberg, Joh. Wilh. Graf von II 600^a; III 188^b; 414^a
Stubenrauch, A. K. III 335^b
Stucken, Eduard I 302^b 306^b; II 496^b; III 386^a
Studer, G. S. IV 50^b
Stübiger, K. II 579^b
Stückrath, O. III 488^b 493^b; 496^{bf}
Stümcke, H. II 143^b; 239^a; 458^b; 548^a
Stümper, Pol II 309^a
Stürenberg, H. III 28^a
Stürmer, Fr. IV 37^b
Stütz, Fr. I 7^b
Stuhlmann, Adolf II 509^a
Stumpf, C. II 284^b; III 155^{af}, 276^{bf} 280^{af} (Sprechmelodie)
 — Johann III 215^a
Sturm, Chr. I 425^b
 — E. II 667^b; III 335^b
 — Jakob II 600^b
 — Johannes I 571^{bf} (Humanismus); II 470^a; III 199^a
 — Joseph II 386^b
Sturm, Julius I 426^a (Geistl. Dichtung); 436^a; II 37^b; 89^{af} (Kirchenlied)
 —, Kaspar II 18^b
Sturmhoefel, K. III 439^a
Sturm I IV 13^b
Sturz, Helf. Peter I 197^a; 431^a; 580^{bf} 586^{ab} (Humoreske); II 511^{af} (Novelle); III 434^b
Stutz, Jakob I 12^{af} 13^a 15^{bf} (Aleman. Mundartliteratur); III 227^b 228^{ab} 230^{bf} 232^a^{bf}
Styfel, Michael III 15^b
Stymmel(ius), Christoph I 53^b; 66^a; II 487^b; III 195^b
Styra IV 45^{af}
Subotić, D. II 55^a
Suchensinn II 214^b; 376^{af} 377^a (Mhd. Dichtung)
Suchenwirt, s. Peter der Suchenwirt
Suchier, W. I 184^a; II 733^a
Suchten, Christoph von II 478^a
Sudermann, Daniel II 219^a; III 233^{af} 234^a
 — Hermann I 76^a 78^a; 137^b; 180^b; 251^b; 352^b 354^b; 576^b; II 116^b; 157^{bf} (Kritik); 455^{af} 456^b (Naturalismus); III 105^a; 130^{af} (Rührstück); 145^{af} (Satire); 241^{bf} (Sittenstück); 350^{bf}
Sudre, Léopold III 84^b
Sue, Eugène II 51^b 52^a 55^a (Jung. Deutschland); 468^a; 620^a; III 104^{af}; 349^a
Sünderreiter, s. Sunderreuter
Süß, M. V. II 570^{af}
 — W. I 79^b
Süßmilch, H. I 79^b; 167^a; III 388^b
Sütterlin, Ludw. II 280^a
Suk, V. II 538^a
Sulger-Gebing, E. II 332^a; III 402^{af}
Sullivan, A. II 537^b; 539
Sulpicius, Severus I 454^a
Sulzer, Johann Georg I 4^b; 74^a; 81^a; 170^b; 309^b; 492^a; II 106^a; 151^b; 253^a 254^a; 511^{af}; 652^b; 697^a 698^{bf} 710^a (Poetik); 728^a; III 246^a; 325^b 327^a; 341^b; 383^b
„Summa theologiae“ III 40^a; 43^b; 136^a; 238^a
„Summarium Henrici“ I 449^a 450^b
Sunburg, s. Friedrich von Sonnenburg
Sunderreuter, Gregor II 733^b; 739^b
Suntheim II 596^a
Suolahti I 46^a
Suphan, Bernhard I 312^b; 590^a 593^a; II 281^a; 406^a; 541^b
Suppé, Franz von II 539^a; 620^b 621^b; 651^a
Supper, Auguste I 376^a
Suringar, W. H. D. I 561^b
Surrey I 282^b

Susman, Margarete I 377^a
Suso, s. Seuse, Heinrich
Sussi, de III 188^b
Suttnr, A. G. von II 546^{abf}
 — Bertha von I 375^b; III 295^b
Sverdrup, J. I 35^b
Swarzenski, G. I 25^a; 45^b
Swedenborg, Emmanuel I 380^a
Sweet, Henry III 275^{af} 280^a
Swieten, G. van II 605^a 610^a 614^b

Swift, Jonathan I 143^a; 284^{bf}
 (Engl. Literatur); (327^a); II 207^b; 408^b; 424^a; 531^b; III 44^b; 140^b 141^b 143^a 148^b 149^b (Satire); 220^a
Swinburne, Alg. Charles I 78^a; III 385^b
Sybel, Heinr. von II 416^a
Sydney, Ph. I 500^{ab}; III 234^b
Sydow, E. von I 181^b

Sylvia, Carmen, s. Elisabeth, Königin von Rumänien
Symons I 485^b; II 544^a
Syntax, Peregrinus, s. Hempel, F. F.
Szadowsky, H. IV 51^a
Szamatolski, S. I 562^b
Szepeßy, Helene III 423^b
Szigeti, Helene III 423^a
Szika II 621^b
Szilasi, Klara III 423^a

T.

Taafe, Graf II 622^a
Tabarino II 599^a
Tacitus I 29^a; 106^b 110^{af} (Bar-ditus); 172^{abf}; 430^{af} (Gelehrten-dichtung); 510^b; 543^a 559^{bf}; II 141^{bf} (Kriegspoësie); 539^a; 596^a; III 180^a; 427^b 429^b
Tagore, R. II 249^b
Taine, Hippolyte I 354^b; II 281^b; 451^a; 468^b; III 104^b
Tairoff, Al. I 183^{af}; III 24^a; 164^b
Talander, s. Bohse, August
Tambach, G. I 39^a
Tanera, D. C. II 38^a
Tannenbaum, E. III 164^b
Tannhäuser (Tanhüser) I 209^{af} (Dörperl. Dichtung); II 138^b 140^a; 201^b; 214^a; 260^b; 355^a (Minnesang); 575^{bf} 578^b 584^b (Österr. Literatur); 635^b; 659^a; III 78^a; 371^{af} 372^a; (478^{bf}) (Volksballade)
Tannstetter, Georg (Collimitius) II 596^a
Tansillo III 235^a
Tarenne, G. IV 50^{bf} 51^a
Tartier, J. III 402^a
Tarnow, Fanny I 375^a; II 108^a; 745^b
Tartler, Markus III 412^a
Tassilo, Herzog IV 11^a
Tasso, Torquato I 318^b; 500^a; II (170^{afbf}) (Künsterdrama); 530^a; 689^a; 745^a; III 57^a; 92^{afbf} 93^a 99^b 100^b 101^b 102^{af} (Roman. Literaturen); 221^a; 297^{af} (Stanze); IV 32^b 36^{af} (Epos, Theorie)
Tassoni II 120^a
Tatian I 22^b 31^{af} 34^b (Ahd. Literatur); 37^a (As. Literatur); 129^{af}; 330^{af} (Evangelienharmonie); 455^b; II 11^b; 501^b; IV 13^b
Tatius Alpinus, M. II 474^{bf} 475^a
Taube, Friedr. Wilh. II 621^b
 — Otto Freiherr von IV 7^a
Tauber, Kaspar II 597^a

Taubmann, Fr. II 481^{af} 482^a 489^{af} (Neulat. Dichtung); III 212^b
Tauchnitz (Verleger) II 430^a
Tauler, Johannes II 76^a; 86^a; 680^b; III 233^a; IV 71^a (81^b) 82^{bf} 84^{bf} 85^{bf} 86^a (Mystik)
„Tausend und ein Tag“ III 2^a
„Tausend und eine Nacht“ I 322^{bf}; II 541^b 546^b; III 2^{af} (Rahmenerzählung); 517^a
Taute, R. III 73^a
Tavel, Rudolf von I 14^{bf}; II 227^a 228^b
Tayer, H. W. III 46^a 47^b; 151^a
Taylor, B. II 281^a
 — George, s. Hausrath, Adolf
„Tegernseer Antichristspiel“ III 428^{bf}
„— Liebesbriefe“ III 503^{bf}
Teichlein II 417^a
Teichmann, M. II 444^b
 — W. I 269^a
Teichner, Heinrich, s. Heinrich der Teichner
Teimer, Karoline II 616^a
Tekusch, Joh. M. III 417^{bf}
Teleman II 438^a 439^b
Temme, J. D. H. II 145^a; 241^b
Templin, Procopius von II 80^{af}; 601^{af}; III 413^b
Tenner, J. III 280^a
Tennhardt, Johann II 681^b
Tennyson, Alfred Lord I 297^a
Terenz I 34^a; 53^{af} (Antike Literatur); 63^b 66^{af}; 99^a; 157^a; 239^{bf} 240^a (Drama); 371^b; 429^b 430^a; 453^{bf} (Glossen); 532^a; II 21^b; 111^b; 336^a; 396^{af} (Mittelalt. Dichtung); 726^{af} (Prolog); III 185^b; 194^{af} 195^{af} 196^a 197^{af} 198^b 199^b (Schuldrama); 299^b; (402^a); 415^{af}
Teresa de Jesús, Santa III 94^a
Terradella, D. II 532^a
Terrasson III 46^b; 294^{bf}; 517^a
Tersteegen, Gerhard I 118^{af} (Barock); II 91^{af} (Kirchenlied);

219^{ab}; 678^b; 680^b 681^{af} (Pietismus)
Tertullian I 63^a
Testarello II 590^a
Tethinger, Joh. Pedius II 488^{af}; IV 89^b 90^a
Tetzel III 14^a
Teuber, O. II 572^b
Teubner, H. E. III 324^a
Teuchert, H. I 190^a; II 509^b
Teudeloff, F. I 130^b
„Teuerdank“, s. Maximilian I.
Teutleben, Kaspar von III 271^{bf}
Teutsch, Andreas III 412^b 413^a
 — Fr. III 422^b; IV 7^{bf}
 — Georg Daniel IV 7^{bf}
 — Josef III 410^b
 — Traugott IV 7^{bf}
Teutscher, Maria Anna II 609^a
Textor, Karl Ludwig I 496^{af}; II 295^a
Thackeray, William Makepeace I 298^b; II 748^b
Thal, W. I 377^b
Thalheim, Karl C. IV 4^b f
Thalhofer, V. II 232^a; 292^b
Thalmann, K. III 33^b
 — Marianne II 109^a; III 58^b 59^{af}; 72^b
Thalmayr, F. II 100^b
Tham, Michael I 154^a
Thann, Andreas III 413^a
Thayer, Harvey W. I 287^a
Theer I 271^b
Thegan III 262^a
Theile, Joh. II 533^a
Thein, Christoph von II 586^b
Theis, de blannen II 306^{af}
Theobald, L. II 491^a; III 201^a
Theodebald, König III 362^b
Theodor von Canterbury, Erzbischof I 449^b
Theoderich (Dietrich von Bern) I 28^b 29^a; 36^a; 478^b 481^a u. ö. (Heldenbuch, Heldenepos, Heldenlied); II 412^a; 501^a; III 380^b; (439^b) (s. auch „Dietrich“) — II. III 254^a 257^b

- Theodulf** I 429^b
Theoger von St. Georgen IV 48^a
Theokrit I 16^b; 54^b; 72^a 74^b; 140^b; 264^b; 320^b; 430^b; 499^b (Hirtendichtung); II 3^b 4^bff u. ö. (Idylle); III 188^b; 222^a; 310^bff
„Theologia Teutsch“ II 680^b; III 13^b; IV 85^bff (Mystik)
„Theophilus“ I 237^aff
Theophrast II 409^a
Theremin, F. I 198^a; III 350^a
Théry, G. IV 81^aff
„Thesomphagia“ III 371^aff
„Thidrekssaga“ I 28^b; 36^a; 483^aff 485^a (Heldenepos); II 501^a; 574^b; III 136^a; 257^b 261^a (Spielmendichtung); 479^a
Thiele, E. I 134^b
Thienemann, Th. III 422^bff 423^aff 424^a
Thiers III 437^a
Thiersch II 448^b
Thierse, P. III 439^a
Thieß, Frank I 336^b; III 72^b; 146^b (Satire); IV 7^a
Thikötter, J. I 418^b
Thill, M. II 305^b
Thillo, Valentin II 126^b; 129^b
 — **von Kulm** I 187^aff; 422^aff
Thiofrid, Abt von Echternach II 384^b; IV 15^a
This, Const. II 304^b
Thoma, Ludwig I 21^a; 205^a; 351^b; 578^aff 587^a (Humoreske); II 116^bff 117^a (Komik); 302^a; III 145^aff (Satire); 422^b
Thomae, Elias III 413^a
Thomas, A. G. II 537^b
 — **Canipratanus** I (333^aff)
 — **L. P.** II 236^a
 — **R.** I 80^b
 — **von Apolda** IV 82^aff
 — **von Aquin** I 533^{ab} 544^a; III (478^a); IV 22^bff 23^aff 27^{ab} (Dominikanerorden); 75^bff 76^aff 77^bff 78^aff 79^aff 80^aff 83^bff (Mystik)
 — **von Britanje** I 515^a; III 82^aff
 — **von Cabham** III 257^bff 262^a
 — **von Cantimpré** III 365^b; IV 67^b 71^a (Mystik)
 — **von Imbroich** I 156^a
 — **von Kempis** (Kempen) II 86^a; III 414^a; IV 85^aff (Mystik)
Thomasin von Zircläre I 51^a; 102^b; 145^b; 184^b; 415^b; 463^aff; 523^aff (Hofzucht); II (167^b); 271^b; 371^a 373^b 374^b (Mhd. Dichtung); 577^b; 686^b; III 38^b 39^aff (Reimpaare); 283^b; 371^aff
Thomasian, Christian I 344^b; 402^a; II 25^aff 26^aff (Journalismus); 244^bff 253^bff (Liter. Geschmack); III 97^a; 215^a; 411^a
Thompson, Seton III 368^bff
- Thomson**, James I 269^a; 288^b 289^aff (Engl. Literatur); 416^a; II 7^a; III 220^a; 334^b; 472^aff (Verszählung)
 — **W.** II 344^b
Thorakonymus, M. III 409^b
Thouret, Georg II 337^a
„Thrymskvida“ III 260^b
Thümmel, Moritz August von I 3^b; 311^b; 579^b 580^b; II 120^bff u. ö. (Kom. Epos); 192^a; 641^a; III 46^aff (Reiseroman); 149^b; 472^bff 473^a (Verserzählung)
Thukydidēs I 52^a
Thumann, Paul 37^b
Thun, Franz Jos. Graf II 611^b
Thurau, G. III 238^b
Thurmaier, Johannes (Aventinus) I 547^aff 570^b (Humanismus); II 256^b; 274^a; III 431^aff (Vaterländ. Dichtung)
Thurnhofer, F. X. I 562^a
Thurzo, Stanilaus II 596^b
Thyes, F. II 309^b
Tibull I 72^a; 260^bff 264^a (Elegie); 314^b; II 479^a
Tichoff, M. I 80^b
Tichtel, Johann II 595^aff
Tieck, Dorothea I 249^a; 295^b
 — **Ludwig** I 3^b; 48^aff (Anonymität); 76^a; 87^b; 99^b; 138^b; 144^aff (Bildungsroman); 157^a; 171^a (Chor); 197^b; 216^aff 248^bff (Drama); 254^{ab}; 295^b 298^{ab}; 302^b 304^a 305^a 306^b (Epigonenndichtung); 313^b; 317^aff (Epilog); 351^a; 354^a; 356^a; 373^b 374^a; 431^b; 574^b; II 46^b 55^a; 92^a; 108^b; 114^aff (Komik); 133^aff (Kostüm); 152^b 153^bff 155^b 156^a (Kritik); 169^a 173^aff 174^b (Kunst, Künstler); 196^bff 197^a (Legende); 220^b 222^bff 223^bff (Lied); 234^aff 237^b (Literaturgeschichte); 262^aff 267^aff (Literatursatyre); 266^a; 301^b; 328^bff (330^a) (Malerroman); 353^b; 401^b; 425^a 427^aff (Musenalmanach); 468^a; 511^bff 512^bff 513^aff (Novelle); 546^b; 645^aff; 668^aff; 727^{ab} (Prolog); 743^b 745^aff (Pseudoromantik); III 3^aff (Rahmenerzählung); 58^b; 61^a; 69^a; 100^b 101^a; 112^a 116^b 117^b 118^aff 120^{ab}ff 121^aff 122^aff (Romanistik); 126^aff (Romanze); 130^a; 130^b; 142^bff 143^aff 149^b 150^aff (Satire); 156^a; 168^{ab} 169^b 172^b 173^aff (Schicksalstragödie); 236^bff; 297^bff (Stanze); 351^b; 435^aff (Vaterländ. Dichtung); 485^a; 518^b; IV 54^aff (Kunstballade); 99^aff (Tragikomödie)
Tiedemann, E. I 189^a; II 183^b; 654^a
- Tiedemann**, H. I 79^b; III 439^a
 — **O.** III 349^b
Tiedge, Christoph August I 262^a; 311^b; 416^b
Tieghem, von I 291^b
Tiell, Marianne III 418^a
Tiemann, Hermann II 38^a
Tietze, Christoph III 179^a
 — **H.** II 236^b
Tieze, J. I 135^b
Tifernas II 484^b
Tifi degli Odasi II 324^a
Tilenus, Georg II 482^aff 488^a
Tilike, Theodor I 439^a; II 82^a
Tille, A. II 674^a
Tillotson III 220^a
Tilly, Paul II 604^a
Timm, B. II 711^a
Timme, Chr. Friedr. I 286^bff; III 149^b
Tippmann, F. H. II 629^b
„Tiroler Kirchtag“ I 562^b
„Reformationsspiel“ II 597^b
Tirolf, Hans III 198^aff
Tischbein, Wilhelm I 432^a; II 106^b
Tischendorf, K. II 68^a
Titius, David III 412^a
Tittmann, Julius I 199^b; 279^{ab}; 281^a; 499^bff 501^b; II 517^b
Titz, Johann Peter I 196^b; 319^a; 491^bff (Heroide); II 129^b; 147^aff (Kritik); 688^{ba} 690^bff 691^a 692^b 693^aff (Poetik); III 179^a 180^b 181^{ab} (Schles. Schulen); 468^bff
Titze, H. II 258^b
Tizian II 328^b
Toball II 723^b
„Tobias“ III 268^a
Tobler, Alfred I 13^a 14^a; IV 51^a
 — **Georg Christ.** I 590^b
 — **J. G.** IV 50^b
 — **L.** IV 51^a
 — **Salomon** III 226^b 227^a
 — **Titus** I 10^a
„Tochter Syon“ IV 72^aff
Tockert, J. II 305^a
Tode, Jul. Heinr. II 679^a
Tögel, H. I 562^a
Tönnies, F. II 528^b
Toepfer, Karl II 50^a
Töppe, H. III 358^aff 360^a
Töppelt, L. III 415^b
Toeppen I 189^a
Toischer, W. I 221^a; II 176^b; 181^a; III 159^a
Told, F. X. III 518^a
Toldo, P. I 333^b
Toldy, Fr. III 420^a
Toller, Ernst I 338^a; II 718^aff (Polit. Dichtung); III 132^b; 146^b; 350^b
Tolstoj, Leo I 251^a; 337^aff (Expressionismus); 377^b; 407^a; II 158^a; 453^b; 513^b; 652^a; 674^a; III 131^b 132^aff (Russ. Literatur)

Tomaschek, K. II 100^o
Tombo, R. I 110^a; 291^b; III 324^b
Tommelli, N. II 532^a
Topperitzer, S. III 417^b
Torchi, L. II 529^b
Tornius, V. I 178^b; 254^b
„Torsvise“ III 260^b
Toscani, Franziska II 605^a
Touaillon, Christine I 145^b; 153^a; 348^b; 353^a; 377^a; III 59^a; 72^b
Toxites, s. Schütz, Michael
Trabert, A. II 621^a 623^a
Trabold, Rudolf I 16^a; III 228^a
Traëtta, T. II 532^{af} 533^{ab} 534^b (Oper)
Trais, Friedr. von, s. Möbius, Frdr. Wilh.
Trakl, Georg I 337^a; II 625^b 626^{ab}; 675^{bf} (Pessim. Dichtung); III 246^b
„Traktat von der Minne“ IV 82^{af}
Trapazzi, s. Metastasio
Trapp II 407^a 410^b
Traube, L. II 380^a u. ö. (Mat. Dichtung); 441^a; 591^b
Traugott, Franz III 416^a
Trautmann, Franz I 175^a; 506^{bf} (Histor. Roman); II 415^b 417^a 419^a
 — Karl I 279^b
 — M. I 45^a
 — Reinhold III 262^b
Trede, Paul II 508^{af}
Treffler, Florian IV 16^b
Trefler, Wolfgang IV 16^b
Treibenraiff, Peter (Tritonius) II 78^b; 596^a
Treitschke, F. G. II 614^b 615^a
 — Heinrich von II 45^b; 496^a; 718^b
Treitszauerwein, Marx II 587^a^{bf}; III 187^b
Trenck, Friedr. v. d. III 380^{af}
 — Hugo Frhr. von, s. Wedekind, Frank
Trenkle, J. B. I 18^a
Trentzel II 25^b

Treptow, Leon II 295^b
Trescho III 327^a
Tressan, Graf I 39^a
Treumann II 620^b
Triccus, M. II 557^b
Triebnigg, Ella IV 84^f
„Trierer Capitulare“ I 33^{af}; II 11^b
„Osterspiel“ I 228^{af}^b
Triller, Daniel Wilhelm I 70^b; 319^b; II 75^b; 103^b; 120^a; 638^{ab}^f (Parodie)
 — Valentin III 233^a
Trimberg, s. Hugo von Trimberg
Trinchera II 534^{ab}; III 239^a
Trissino, G. G. I 67^b; 257^a; II 688^b
„Tristan“ (Volksbuch) III 483^a
Trithem, Johannes (Trithemius) I 541^{bf} (Humanismus); II 232^b; 256^{bf}; 447^a; IV 16^{af}
Tritonianus I 567^b
Tritonius, s. Treibenraiff, Peter
„Triumphus veritatis“ III 18^a
Troeltsch, Ernst I 91^b 92^{af} (Aufklärung); 97^b; 570^b; II 260^a; 289^b
Trömel, P. II 570^b
Troestelin II 575^b
Tröster, Johann I 54^a; III 415^b
Trötscher, J. I 232^b; II 590^b
Trog, H. I 562^a
Trojan, F. II 296^a; 284^{bf}; 719^b; III 495^{ab}
 — Johannes II 37^b; 118^a
Trollmann von Wemding, Veit, s. Amerbach, Veit
Tromlitz, Karl von, s. Witzleben, K. Aug. Friedr. von
Troncaschi, Ottavio II 435^a
Tronchin, Th. III 219^b
Tropsch, St. I 80^a
Trostberg, Der von II 589^a
True, G. II 746^a
Trübner, K. III 443^a
Trummer, Martin II 587^a
Trutter, H. II 603^a; III 495^a

Tschabuschnigg II 620^a
Tschaikowsky, P. J. II 538^b
Tscharner, V. B. von III 220^{bf}
Tschebull, H. II 568^a
Tschechow, Anton I 180^b; III 132^{ab}^f
Tscherning, Andreas I 196^b; 283^a; 308^a; II 217^b (Lied); 494^b; 519^a; 541^b; 690^a 691^a (Poetik); III 179^a 180^{bf} 181^{bf} 185^{af} 186^{ab} (Schles. Schulen)
Tschersig, H. I 448^b; II 543^{ab} 546^a 548^a
Tscheuschner, K. II 164^a
Tschirn, F. II 119^b; III 164^b; 499^{af}
Tschischka, Franz, s. Ziska
Tschudi, Agidius II 576^a
Tümpel, W. II 91^b
Tünger, Augustin I 341^{af} (Facetie); III 212^a
Türheim, s. Ulrich von Türheim
Türk, G. IV 90^{bf}
„Türkischer Vagant“ II 600^a
Türlin, s. Heinrich von dem Türlin; Ulrich von dem Türlin
Tumarkin, A. II 705^a; III 111^{af} 112^b
Tumlirz, C. II 254^b
Tumparoff, N. II 196^a
„Tundalus“ III 482^a
Tunniclus I 415^b
Turgenjew, Iwan I 375^b; II 468^b; 513^b; 621^b; III 131^{bf} (Russ. Literatur)
Turin, Ernst Xaver I 437^{af}; II 81^a
Turini, Georg II 598^b
Turnair, s. Thurmaier
Turnau, Martin (Turnovius) II 488^{bf}
Túróczy-Trostler, J. III 423^b
Turpin I 322^a
Turszinsky II 72^b; III 203^b
Tuto, Bischof I 32^b
Tutilo von St. Gallen I 33^{bf}; 63^b; 220^{bf} (Drama); 396^b

U.

Ubbelohde, Otto II 39^a
Ubeda, Fr. Lopez de, s. Perez, Andreas
Udbye, M. A. II 537^b
Überweg, Fr. II 100^b; IV 67^a 88^b
Uechtritz, Friedrich von I 198^a; 305^a; II 547^a
Uehlin, J. G. I 17^b
Uehde II 520^a (Ode)
—Bernays, Herm. I 294^a; III 355^{bf} (Theater)

Uhl, W. I 493^a; II 720^b; 724^b; III 493^b; 503^a 504^a
Uhland, Ludwig I 87^b; 195^b; 206^b 207^b 209^a (Dörperl. Dichtung); 292^b; 303^a; 314^a; 317^{bf} (Epitheton); 431^b; 499^a; II 30^b; 114^b; 133^b; 155^a; 176^b; 197^b; 220^b 222^{af} (Lied); 235^{af} (Literaturgeschichte); 284^b; 327^a; 353^{bf} 363^b 365^a (Minnesang); 425^a 428^a 429^b; 457^b 500^{bf}; 592^a 618^b; 710^b; 715^{bf} (Polit.

Dichtung); 732^b; III (34^b); 48^a; 103^{af} (Roman. Literaturen); 121^b; 123^{af} 126^a (Romanze); 130^b; 246^b; 254^a; 268^b; 311^b; 313^b 320^a (Strophe); 388^b; 389^a; 420^b; 437^{af} (Vaterländ. Dichtung); 437^b 474^a; 486^{ab}; 487^{bf} 488^{af} 491^b 493^{af} (Volkslied); 496^a; 499^b; IV 54^{ab}^{ff} 56^a (Kunstballade)
Uhlich, Adam Gottfried I 71^b; II 102^b

- Uhse, E. I 405^a; II 696^a
Ulenberg, Kaspar I 133^a; 433^b
 434^a; II 79^{af} (Kirchenlied);
 740^{bf} (Psalterium); III 413^b
Ulenhart, Nikolaus I 2^a; III 166^{af}
 (Schelmenroman)
Ullilas (Wulfila) I 128^{af} (Bibel-
 übersetzung); 454^{bf} (Got. Lite-
 ratur); II 200^b; (256^b); 265^{bf}
 (Literatursprache); III 136^a
Ulitz, Arnold I 353^a
Ullmann, Ludwig II 626^{ab}
 — R. III 1110^b
Ulrich, Herm. I 284^b; III 60^{af}
 61^b 62^{af} (Robinsonade); 72^b
Ulm, Konrad von II 89^b
Ulmann, H. I 163^b
Ulmenried II 672^a
Ulmer, Joh. Konrad III 229^a
Ulrich, F., II 181^b
 — **Füeterer**, s. **Füeterer**, Ulrich
 — J. I 334^a; II 389^{af}
 — **Meister** II 580^b
 — P. I 299^b
 — von **Augsburg** I 33^a; III 256^a
 262^b
 — von **Eschenbach** I 50^a; 64^a;
 514^b 515^b 517^b (Höf. Epos); II
 136^b; 373^a; 578^b 580^b; III 39^a
 — von **Gutenberg** II 362^a; 730^a
 — von **Lichtenstein** I 207^a; II
 201^b; 212^{bf} (Lied); 230^a; 352^b;
 354^b; 369^b 371^b 375^{af} (Mhd.
 Dichtung); 575^{bf} 577^{af} 578^{af}
 584^b 588^a (Österr. Literathur);
 III 24^{bf}; 26^a; 78^{af}; 377^{af} (Ton);
 466^b; 498^a
 — von **Sachsendorf** II 575^b
 — von **Scharfpenberg** II 575^b
 — von **Singenberg** II 372^a
 — von **Straßburg** IV 77^a (Mystik)
 — von **Türheim** I 103^a; 515^{af}
 517^b (Höf. Epos) II 372^a; III
 82^a
Ulrich von dem Türlin I 515^a 518^a
 (Höf. Epos); II (371^b); 577^a
 578^b
 — von **Winterstetten** I 64^b; 209^a;
 II 68^a; 201^b; 214^a; III 257^{af}
 (Spielmannsdichtung)
 — von **Zazikhofen** I 1^a; 515^a
 517^{af} (Höf. Epos); II 372^a; III
 37^b; 82^a; 224^b
 — von **Zell** IV 48^a
Ulrich, H. II 236^{bf}
Umbach, M. E. I 284^a; II 411^a
Umlauf, Ignaz II 208^a; 612^a; III
 239^{bf} (Singspiel)
Umlauf, Fr. II 653^a
Ummius, Joh. Ludw. II 643^{bf}
Unbescheid, H. III 440^a
Underhill, E. IV 66^{af}
„Ungarischer Simplicissimus“ II
 600^a
Unger, Helene I 373^b
 — Joh. Karl III 418^{ab}
 — Rudolf I 80^b; 91^b 94^a 97^a (Auf-
 klärung); 247^a 248^b; 271^a; II
 152^b; 237^{ab} 239^a 240^{af} (Literar-
 historiker); 250^a; 258^b 259^{ab}
 260^a; 282^a 285^{af} 289^{af} (Lite-
 raturwissenschaft); 544^b 545^a;
 701^a 705^a; III 115^a; 309^a; 325^a
 335^{af} (Sturm und Drang)
Ungern-Sternberg, A. von II 53^a;
 670^{bf}; IV 6^b
„Unibos“ II 388^{bf}
Unrest, Jakob II 586^{bf}
Unruh, Fritz von I 211^b 253^{af}
 (Drama); 260^a; 306^a; 338^{bf}
 339^b (Expressionismus); II 263^b;
 626^a; 675^a; 718^a; III 386^a
Unsel, Wilhelm III 207^{bf}
Unser, H. III 56^a
Unverzagte, Der III 258^b
Unwerth, Wolf von I 35^b; 38^a;
 46^a; 111^a; 156^b; 173^b; 370^b;
 490^b; II 68^b; 201^a; 205^b; 382^b;
 III 43^b; 200^b; 316^b; 380^b 381^{af}
 (Totenlied); 504^a; 514^b 516^a
Unzer, Johanna Charlotte I 194^b;
 372^b
 — L. A. II 151^a
„Upnishad“ II 544^a
„Upplandslagh“ III 136^a
„Upsalaer Sündenklage“ I 126^b 127^a
Uranus, H. (Brenninger) II 476^b
 492^{bf}
Urban, E. I 283^a; 309^a
 — Heinrich I 551^b 552^{bf} (Hu-
 manismus)
 — (Maler) II 39^a
 — **IV.**, Papst I 235^b
 — **VI.**, Papst II 594^{af}
 — **VIII.**, Papst I 149^b; III 478^b
Urfé, Honoré d' I 500^{af} (Hirten-
 dichtung); III 94^b; 152^a; 188^a;
 273^b
Urlichs, L. v. II 100^b
Ursinus, Aug. Friedrich II 193^{bf};
 IV 53^a
Ursprung, O. III 319^a; 378^a
Usener, H. I 78^b; II 349^a
Usterl, Joh. Martin I 11^{af} 12^{ab}
 15^b (Alemann. Mundartliteratur)
 174^{bf}; 321^a 324^b (Epos); II
 9^{bf} (Idylle); 241^a; III 222^a 226^b
Utitz, Emil II 254^b; 701^a; III 300^b
 302^b; 326^a
Uttini II 537^a
Uz, Johann Peter I 42^{bf} (Anakre-
 ontik); 70^b 71^b; 177^b; 197^a;
 270^b; 416^a; 467^b; 589^a; II
 106^b; 120^b 121^a 123^b (Komisch.
 Epos); 410^b; 439^b; 520^b 528^{af} 52^{bf}
 (Ode), 639^a; III 99^a; 244^a; 433^a

V.

- Vacano**, St. I 298^b
Vadianus, s. Wadt, Joachim von
„Väterbuch“ („Buch der Väter“)
 I 185^{af}; II 183^{af} (Legende) 375^b
Vairasse III 294^a
Valaresso II 604^b
Valentin, V. II 254^b; 322^a; 458^a
„Valentin und Namelos“ II 504^a
„Valentin und Orso“ III 483^a
Valerius, Julius I 49^b
 — Maximus I 52^a 53^a; 332^b; II
 582^a 585^a
Valéry III 106^b
Valery, Paul III 72^a
Valla, Laurentius I 531^b 556^a;
 II 687^b
Valle, Pietro della II 542^b
Valvasor, Freih. von II 600^b
„Van den Vos Reynaerde“ II 504^b
 (s. auch: Willem)
„Van der hilligen Juncruwen“
 II 505^a
Vancsa II 275^b; 572^a
Vandervelde, C. F. II 745^b 746^a;
 III 518^a (Zauberstück)
Vansteenberghe, E. IV 45^b; 88^b
Varady, E. III 423^b
Varese II 609^b
Varnhagen von Ense, Karl August
 I 198^a; 263^b; 521^b; II 54^b;
 155^{bf} (Kritik); 428^a; 647^a 651^a
 (Parodie); III 130^{bf}; 150^a; 435^b
 — Rahel (Levin) I 198^a; 374^b;
 II 53^a; 155^b
Varro I 99^a
Vasari, Giorgio II 105^a; IV 92^b
Vaternahm III 461^b
Vega Carpio, s. Lope de Vega
Vegesack, S. von IV 7^a
Vegetius I 110^b; 453^b
Veghe, Johannes II 505^b
Vehe, Michael I 433^{af} 434^a 435^b
 (Gesangbuch); II 78^b; 232^{af};
 656^b; 676^b 677^b (Pfingstlied)
Veit, Dorothea III 119^{af}; (s. auch:
 Schlegel, Dorothea)
 — F. II 543^a 545^a
 — Moritz II 429^b
 — Philipp III 435^b
Veith, Johann Immanuel II 617^a
Velde, C. F. van der, s. Vandervelde
Veldeke, s. Heinrich von Veldeke
Velden, J. M. van I 539^b
Velius, Ursinus II 471^a; III 430^a

- Vellinus**, Joh. Ric. II 595^b
Velten, R. I 443^b; II 216^a 225^a
Velt(h)en, Johannes (Magister) I 525^{af}; II 119^b; 718^{bf}; III 97^b; 199^b; 298^a; 498^{bf} 499^a (Wandertruppe)
 — Kath. Elisabeth III 498^b
Vely, E. II 254^b
Venantius Fortunatus II 201^{af}; 382^b; (571^a); 654^{af} (Passionslied); III 503^b
Venatorius, Thomas II 489^{af}
Vendramin, P. II 530^a
Venzmer, B. I 169^b
Verardi II 595^b; IV 96^{bf} (Tragikomödie)
Verdi, Giuseppe II 536^{bf} 538^a (Oper)
Verepäus, Simon I 410^a
Vergier III 470^b
Vergil I 34^a; 49^a 50^{af} 51^b 53^b 54^b 55^a 57^b (Antike Literatur); 63^b 64^b 66^a 70^b 72^a (Antikisier. Dichtung); 223^a (323^a); 429^a 430^b; 453^{af}; 491^a; 499^{bf} 500^b (Hirtendichtung); 565^a; II 2^b; 4^b 5^{af} 6^{bf} 9^{ab} (Idylle); 164^b; 485^a 487^{bf}; 595^b 601^a; 594^b 610^b 611^a; 637^{af} 640^a (641^{af} 642^{bf}) (Parodie); 687^b; (746^{bf}); III 79^b 85^b; 152^a; 186^b; 297^a; 310^{bf} (Streitgedicht); 425^{bf} (Variation); 441^a; 467^a; 502^a; IV 15^b; 28^a (30^a) 32^b (Epos, Theorie)
Verhaeren I 338^b; III 106^a
Verkade, W. IV 88^{bf}
Verlaine I 180^b; 431^b; II 249^b; 468^b; 674^b; III 106^a; 250^b
„Verlornor Sohn“ II 504^a
Vermehren II 427^{bf}
Verne, Jules III 62^a
Vernet, F. IV 70^b
Verspoell, Bernh. Christ. I 438^b
Vetter, F. I 21^b; 227^b; 529^b; II 140^a; 265^a; 398^a; IV 88^a
 — Konrad I 117^{bf}; II 79^{bf} (Kirchenlied)
 — Th. II 411^a
Verulanus, Joh. Sulpitius III 373^{af}
Vico, Giambattista III 100^b
Vida, H. I 67^{ab} 68^a; 468^b II 479^a 485^a 486^a; 687^b 688^b
Vidal, Pierre II 730^a
Viebig, Klara I 205^a; 351^b; 375^{bf} 376^a (Frauendichtung); II 457^a; III 105^a
Viebing III 153^b
Viertel, Berthold II 626^a
Viëtor, Karl I 79^a; 468^b 470^a; 519^a; 589^{ab} 592^b 593^b (Hymne); 218^b 219^a 224^b 225^a (Lied); 288^{af} (Literaturwissenschaft); 322^{bf}; 350^a; 519^b 523^b 524^b 525^b 526^b (Ode); 687^a; III 154^a; 187^b; 247^a; 302^{bf} (Stil); 320^b
- Vigano** (Ehepaar) II 615^a
Vigne, Andrien de la I 355^a; 491^a
Vigny, Alfred de I 415^a; 503^b; II 55^a; 171^b
Viktor von Capua I 330^a
Villa dei, s. Villedieu, Alex. de
Villedieu, Alex. de I 536^{af} (Humanismus)
Villemain, A. Fr. III 440^a
Villiers de l'Isle I 446^a
Villinger, Hermine I 205^a; 376^a
Villon I 355^a
Vilmar, A. F. C. II 6^b; 238^{bf}; 287^b
Vincenius von Beauvais I 53^{af}; 65^a; 332^b; 453^b
Vinci, L. II 531^{bf} (Oper)
 — Leonardo da I 243^b; II 94^a; 105^a
Vincke, G. von I 295^b 296^a; 333^a
Vintler, Hans II 585^{af}
 — Nikolaus II 585^a
Vinzenz von Aggsbach IV 86^{af} (Mystik)
 — von Beauvais, s. Vincenius
Viperanus, J. Ant. II 688^b
„Virginal“ I 484^b; II 371^a
Vischer, Friedrich Theodor I 264^a; 315^{af} (Epigramm); 416^b; 575^{bf} 576^a (Humor); 578^a; 581^b; 592^b; II 3^a; 116^{af}; 156^b; 237^{af} (Literaturgesch.); 285^{af}; 422^b; 640^b 647^{bf} 651^{bf} (Parodie); 707^{af} 708^b (Poetik); III (70^{bf}) 71^b (Roman); 123^a 126^b; 144^{af} (Satire); 204^{bf}; 300^a 302^a (Stil); IV 33^{ab} 37^b 39^a (Epos, Theorie); 57^a
 — Robert II 419^a
„Visio Philiberti“ II 505^a; 581^a
„Vita Arnoldi“ III 255^a
„— B. V. Mariae“ II 579^b; II 585^b
„— Caroli“ III 268^a
„— Kanuti“ III 259^{ab}
„— Machtildis antiquor“ III 262^a
„— metrica“ III 335^a
„Vitae Patrum“ I 185^{af} II 183^a; 370^a
„— sanctorum“ III 262^a 264^a
Vitez, Johann II 595^b
Vitruvius II 105^a; III 581^a
„Vocabularius Sancti Galli“ I 25^b; 45^a; 450^b
Vögele, A. II 665^a
Vögelin, Jörg II 90^b
Voegtlin, A. II 182^b; 384^b; III 227^a
Voelker, P. III 71^b
Voeltzel I 268^a
Vöörsmarty III 421^b
Vogel, E. II 530^a
 — Hermann II 37^b
 — J. Ch. II 535^a (Oper)
 — Jakob II 142^{af} (Kriegsposiesie)
 — Johann II 735^a (Psalm)
- Vogel**, K. A. II 200^a
„Vogelparlament“ II 504^a
Vogl, Hertha II 602^a
 — Johann Nepomuk II 564^{af} 570^a (Österr. Dialektliteratur); 618^b; IV 55^a
Vogler, Georg II 79^{bf} (Kirchenlied); 598^a
 — Georg Joseph II 323^b
Vogt, Andreas II 601^b
 — B. IV 43^a
 — Friedrich I 221^a 222^b 234^a (Drama); 370^b; 401^a; 519^a; II 140^a; 179^b; 191^a; 224^{bf} (Lied); 228^{bf} 230^b; 353^a; 354^a 357^b 360^b 365^a (Minnesang); 379^{af}; 388^a; 411^{ab}; 574^a; 631^a; III 78^b; 254^{ab} 259^a 266^b 268^b (Spielmannsdichtung); 318^b; 366^a; 504^a
 — Karl I 345^b; III 7^a (Realismus)
 — O. III 296^a
 — W. H. III 514^b 516^a
Vogtherr, Heinrich I 154^a; II 168^a
Vohrpurk, Stephan II 583^b
Voidius, Balthasar III 197^b
Voigt, A. III 72^b; 296^a
 — E. I 227^b; II 380^a 389^{af} 390^a 391^a (Mlat. Dichtung)
 — G. I 418^b; III 274^a
 — Georg I 79^{ab}; 529^b 534^b (Humanismus); III 85^{af} 87^b
 — Johannes III 191^a
 — Valentin III 197^b (Schuldrama)
 — Diederichs, Helene I 204^b; 376^a; II 38^b
Voigtländer, Gabriel I 69^a; 442^{af} (Gesellschaftslied); II 217^b
 — R. III 463^a
Voit, Albert II 488^{bf}
Voith, Valentin I 316^b
Voiture I 403^a 405^a
Volbehr, Th. I 80^b; II 167^b
Volbert, A. II 718^b
Volck, Georg I 495^{bf}
Volckmann, Jacobus III 67^b
Volgemann, Heinrich II 294^b
Volkelt, Johannes I 168^a; 216^b 218^{af} 253^a (Drama); 329^b; 367^b; 418^b; 578^b; II 66^b; 67^b; 254^b; 286^{af} (Literaturwissenschaft); 322^b; 458^b; 664^{bf} 668^b (Pessimist. Dichtung); 709^b; III 128^{af}; 300^b 301^{bf} 302^b (Stil); 384^{af}; IV 93^{af} 102^a (Tragikomödie)
Volker III 465^a
Volkman, Hans von II 39^a
 — L. III 444^b
 — R. (Leander) I 80^b; 405^b; II 37^b; 742^a
Vollert, K. I 344^a; III 213^b

Vollmer, V. II 365^a
 — **W.** III 461^b
Vollmöller, K. I 78^a; II 199^b; 547^a
Volpers, R. II 718^a; III 439^b
Voltaire I 41^b; 55^a; 257^b 259^a
 (Einheiten); 320^b; II 61^b; 159^a;
 192^{abf} (Legende); 254^a; (261^b);
 467^b; 541^b; 666^b; III 97^a 98^{bfff}
 99^b 101^{bf} 102^b (Roman. Litera-
 turen); 128^b 129^a; 142^a;
 149^a; 161^b; 379^{af} 380^{af} (Toten-
 gespräch); 441^a; 500^{bf}
Voluspá III 252^b
Volz, Melchior (Acontius) II 473^a
Vom Recht II 573^b; III 36^a
Von dem gemäßen Leben II 665^b
Von dem Grunde aller Bosheit II
 84^{bf}
Von dem übeln Weibe II 577^b
Von der Minne IV 82^{af}
Von drei alten Weibern II 592^b
Von dreien bösen Weibern II 592^b
Von den siblen schlafenden II 185^{af}
 195^b
Von Mayster Aristoteles II 592^b
Von Valentin und Namelos II 504^b
Vonbun, Fr. J. I 18^{af}; II 568^{af}

Vondel, Joost van den I 115^a 120^{af}
 (Barock); 243^{af} (Drama); 335^a;
 491^b; II 167^a; 467^a; III 176^a
 179^b 183^a (Schles. Schulen);
 273^a
Voneisen, Franz II 676^a
Voragine, s. Jacobus de Voragine
„Vorauer Beichte“ I 125^b
„— Spiel“ I 223^{bf}
„— Sündenklage“ II 574^{af}; 665^b
Voretzsch, K. I 324^a; III 82^b
Vorländer, K. II 100^b
Vorstius, J. I 301^b
Vortisch, Herm. I 17^b
Vos, Jan III 179^b
Voß, Johann Heinrich I 5^a; 10^{a1}
 11^a 16^b (Alemann. Mundartlit.);
 55^b; 59^{abf} 60^{af} 62^a (Antike
 Versmaße); 72^a 74^b; 197^a; 202^b;
 261^b 262^{abf} (Elegie); 302^b; 312^{af}
 (Epigramm); 320^{bf} 321^a 324^b
 (Epos); 443^b; 458^{af} 460^a 461^{af}
 (Göttinger Hain); 498^b; 590^b;
 593^a; II 4^a 8^{bfff} (Idylle); 107^b;
 150^a; 152^{af} 153^b (Kritik); 235^b;
 241^a; 262^b; 295^b; 327^a; 425^{af} 426^{af}
 427^{af} (Musenalmanach);

506^{bf}; 524^{bf} 525^{af} (Ode); 632^a
 640^{af} 642^a 644^{bf} 647^{af} 648^{af}
 (Parodie); 713^{af}; 728^b; 752^a
 754^{af} (Quantität); III 141^b
 143^a; 230^b; 247^a; 269^b; 270^a;
 387^b; 400^b; 418^b; 496^a; 504^b;
 510^{af} (Zäsur)

Voß, Isaak III 51^a
 — **Julius von** II 295^{af} (Lokal-
 stück); 719^a
 — **Richard** I 78^a; II 669^{bf}; III
 241^b
 — (Verleger) III 521^a (Zeitung)
Voss(ius), Gerh. Joh. II 516^b;
 688^{bf} (Poetik); IV 95^{af} (Tragi-
 komödie)
Voßler, Karl I 124^a; II 225^a; 260^a;
 285^{bf} (Literaturwissenschaft);
 327^a; 689^a; III 102^b; 302^b; IV
 32^a
Vries, de II 288^a
Vulpinus, s. Renaud, Th.
Vulpinus, Christian August I 48^a;
 II 144^b; III 58^{bf} (Ritter- und
 Räuberroman); 202^b; 481^a
Vultejus, Justus II 476^{af}
Vulturinus, Pancratius IV 90^{bf}

W.

Waag I 126^b
Wachler, E. I 378^b
 — **L.** II 235^{af}
Wachmann, E. II 538^a
Wachtelmaere II 579^b; III 262^b
 263^a
Wachthausen, J. N. II 308^{bf}
Wack, Fr. II 39^{af}
Wackenroder, Wilh. Heinrich I
 48^a; 197^b; II 106^a; 173^{af}; 328^{bf}
 (Malerroman); III 118^{af}; 172^{af}
 173^{bf}; 435^a
Wackernagel, Philipp I 588^b; II
 91^{bf} (Kirchenlied); 130^{ab}; 187^a;
 333^b 334^{af}; 339^{ab}; 654^a; 654^{bf}
 u. ö. (Passionslied); 659^a; 676^b
 677^{af}; 682^a; 737^a; III 22^b
 — **R.** III 446^a 447^b 448^a 449^a
 (Verlagsbuchhandl.)
 — **Wilhelm** I 19^b; 44^a; 87^b; 89^{bf}
 (Asyndeton); 211^a 217^b; 265^a;
 317^b; 593^b; II 110^a; 181^a; 200^b;
 238^b; 240^b; 268^b; 340^a 341^b (Me-
 tapher); 342^a; 546^a; 663^b; 709^b
 (Poetik); 716^b; III 26^a; 39^b;
 71^b; 160^{bf} 161^a (Schauspiel);
 218^a; 237^b; 287^{ab}; 304^b; 346^b;
 437^a; 507^a 508^a; IV 33^a 34^b
 37^b 39^a (Epos, Theorie)
Wackernell, Jos. Eduard I 222^b
 232^a 233^a 237^b (Drama); II 591^b
Wadding, Luc. IV 46^{bf}
Wadstein, E. I 35^b 38^a

Wadt, Joachim von (Vadianus) I
 546^{bf} 547^{af} 550^a 564^b 570^a (Hu-
 manismus); II 232^{bf}; 471^a;
 596^{af} 597^a; III 16^a; 215^a
Wächter, Leonhard III 58^a
Wälti I 11^b
Wälzel, K. III 33^b
Wäskhe, H. I 46^{bf} 47^{ab}
Wäser II 612^{bf}
Wätzold, St. I 80^b
 — **W.** II 161^a; 169^b; 332^a
Wagener, B. IV 57^b
Wagenfeld, Karl II 509^{af}
Wagenseil, Christoph I 426^b; II
 346^a; 412^b; III 26^a
Wagner, Albert M. II 152^b; 700^{bf}
 701^a (Poetik); 711^a; III 335^a
 — **Christian** II 198^a (Legende)
 — **Gottlieb Friedrich** III 206^{bf}
 (Schwäb. Dialektliteratur)
 — **H. F.** II 570^b; III 62^a
 — **Heinrich Leopold** I 48^a; 162^{af};
 247^b (Drama); 294^{bf}; 356^a; II
 151^a; 261^b; 713^{bf} (Politische
 Dichtung); III 129^a; 142^a;
 326^{af} (Sturm und Drang)
 — **J. M.** II 570^b; 594^a
 — **Joh. A. Frhr. von** (Renatus)
 III 135^{af}
 — **K. O.** II 143^b; 268^b
 — **K. O.** II 572^b 573^a
 — **L.** III 305^a
 — **Oscar** II 652^a

Wagner, Otto II 623^b
 — **P.** I 220^{bf} 228^b; II 327^b
 — **Richard** I 19^{af} 20^a (Allitera-
 tion); 57^{af}; 76^{abf} 77^a (Antikisier.
 Dichtung); 88^b; 105^{abf} (Ballett);
 137^{bf} (Bibl. Drama); 180^a; 212^{af}
 249^a 250^a (Drama); (254^a); 302^a
 306^{bf} (Epigonenndichtung); 315^b;
 359^{af} 360^a (Festspiel); 407^a; 486^b;
 II 53^b; 92^a; 93^a; 101^{ab}; 116^b;
 157^a; 171^{abff} (Künstlerdrama);
 174^b; 206^a 208^{bf} (Libretto);
 224^a; 303^{bf} (Lustspiel); 332^a;
 403^b; 431^a; 436^b 438^{bf} (Musik
 und Literatur); 444^b; 450^{bf};
 465^{af} (Nhd. Literatur); 530^a;
 532^a 535^{bf} 536^{af} 537^{af} 538^{ab}
 (Oper); 540^b; 545^a; 620^{bf} 622^a;
 805^{af} 652^a (Parodie); 671^{af};
 III 23^a; 82^{bf} 105^{af} (Roman.
 Literaturen); 162^{af}; 341^a; 352^{bf}
 (Textbuch); (353^b); 385^b; 437^{bf}
 (Vaterländ. Dichtung); 507^a; IV
 62^{bf} (Meistergesang)
 — **Siegfried** II 332^a; 536^b
 — **Sigmund** IV 50^a 51^a
 — **Sylv.** II 566^{bf}
 — **Valentin** II 597^a; III 409^a
 — **von Wagenfels, J. J.** II 601^{af}
Wahl, A. II 45^b
 — **H.** II 152^b
 — **Joh. S.** II 696^a
Wahlberg, Ferd. IV 9^b

Wahle, J. II 322^b; III 76^a; 98^b
Wahnschaffe, Fr. I 301^b
„Wahrheit“ II 574^a
Waiblinger, E. III 280^a
 — **Wilhelm I** 60^a; 74^a; 304^b
 (Epigonendichtung); II 107^a;
 196^b (Legende); 526^a; 669^b;
 715^b
Waitz, G. II 386^b
Wala, Abt IV 13^b
Walahfried Strabo I 31^a; 331^a;
 429^b; 451^a^b (Glossen, ahd.); II
 178^a; 381^b 383^a 384^a^b 387^a
 390^b 392^b (Mlat. Dichtung); III
 162^a; IV 14^a (Benediktiner)
Wallaser, Adam I 409^b; 433^b
Waldberg, Max Frhr. von I 80^a;
 124^a; 309^a; 406^a; 492^a; 501^b;
 II 225^a; III 90^b 91^b (Roman.
 Literaturen)
Walden, Herwarth II 625^b
 — **Maria III** 228^a
Waldes, Petrus IV (17^a) 18^bff (19^a)
 20^a 21^b (24^b 25^a) (Dominikaner-
 orden)
Waldhausen, Agnes III 4^a
Waldhauser, Konrad II 581^b 583^b
Waldis, Burkhard I 52^b; 99^a;
 135^b 136^a (Bibl. Drama); 154^a;
 241^a; 394^b; 415^b; 424^b; II 84^a;
 494^a; 506^a; 724^b; 726^b; 734^a
 738^b (Psalmen); III 21^b; 34^a;
 211^a; 283^b; 365^b 366^b; 468^a
 (Verserzählung); IV 6^a
Waldmann, L. II 294^b; 539^a
Waldmüller, Robert (Duboc) II
 546^a
Waldo von Freising I 332^a
Waldram II 391^a^b
Wall, Anton III 58^a
Wallach, W. III 300^b 302^b
Wallaschek, R. II 572^b
Wallenskiöld I 167^a
Waller I 42^a
Wallerotzy I 608^a
Wallner, A. III 258^b 259^a
 — **Agnes III** 245^a
 — **E.** II 571^a
Wallpach, Arthur von II 623^b
Wallraf III 49^a
Walpole I 445^a
Walser, Chr. A. I 18^a; II 568^a
 — **E.** I 529^a; II 515^a
 — **Karl I** 182^b; II 133^b
Walter, F. III 24^a; 269^a; 336^b
 — **J. von I** 562^b 570^b
Waltershausen, H. W. von II 208^a;
 535^b
„Waltharius“ (Waltharilied), s.
 Ekkehard von St. Gallen (I 23^b
 29^a 33^b (Ahd. Lit.); 49^a 50^a
 (Antike Lit.); 63^b; 482^b u. ö.
 (Heldenepos, Heldenlied); II
 499^a; 576^b; III 260^b 262^a;
 311^a; 467^a; IV 14^a f)

Walther, C. I 238^b
 — **E.** I 294^b; II 548^a
 — **H.** I 448^a; II 398^b; 635^b
 — **Rudolf (Gualtherus) II** (90^b);
 489^b
 — **W.** I 129^b 130^a 131^a 133^a;
 413^b; II 583^a; 737^a
 — **von Chätillon I** 50^a; II 382^a
 386^b 394^b 395^a (Mlat. Dich-
 tung)
 — **von Metz II** 212^b; 575^b
 — **von Rhinau I** 518^b; II 182^a
 184^b (Legende)
 — **von Speyer II** 383^b 384^b
 — **von der Vogelweide I** 89^b; 206^a
 208^a (Dörperl. Dichtung); 261^a;
 399^a; 415^b; 426^b; 519^b; II 101^a;
 110^b (Komik); 129^b 130^a; 134^a;
 138^a^b 140^a^b (Kreuzzugslite-
 ratur); 201^b; 212^b 213^a 214^a
 222^a (Lied); 235^a; 269^b 271^b
 272^b (Literatursprache); 323^b;
 339^b; 353^b 354^a u. ö. 363^bff
 (Minnesang); 432^b; 462^a; 496^b
 498^a^b 500^b (Nibelungenstrophe);
 575^a^b 576^a 593^a (Österr. Lite-
 ratur); 635^b; 666^a; 711^bff (Polit.
 Dichtung); 730^a^b 731^a (Proven-
 zal. Literatur); III 77^bff 84^a
 (Roman. Literaturen); 137^b;
 138^a; 258^a^b 259^b (Spielmanns-
 dichtung); 283^b; 287^a^bff 288^a
 289^b 290^a^b 291^a^{ff} (Spruch-
 dichtung); 312^a; 338^a; 348^b;
 376^aff 377^a (Ton); 428^b 429^a
 (Vaterländ. Dichtung); 478^a;
 504^a; IV 59^a
Walz, Angelus IV 27^b
Walzel, Oskar I 79^b; 100^a; 163^a^b;
 193^b; 205^a; 247^a 249^a; 329^b;
 339^b; 354^b; 367^b (Form); II
 67^b 68^a; 125^b 126^a^bff (Kompo-
 sition); 152^b 154^a; 161^a; 225^a;
 238^a 240^a; 259^a^b 260^a (Litera-
 turgesch.); 282^a 285^a 286^b
 288^a^bff (Literaturwissenschaft);
 317^a 322^b (Lyrik); 350^a; 458^a;
 667^b; 689^a 705^a 708^a 709^a (Po-
 etik); III 4^a; 12^a; 44^a; 49^b;
 72^a (Roman); 100^b 101^b 105^b;
 115^a 120^a 122^b (Romanistik);
 129^b; 305^a; 306^a^b (Stoffge-
 schichte); 324^b; IV 29^b 30^b 33^a
 (Epos, Theorie)
Wandalbert von Prüm II 390^b
Wander, K. F. W. II 446^a; III
 285^a 286^a (Sprichwort)
Wander, Gottfried II 419^a
Waniek, G. I 470^a; II 411^a; 696^b;
 700^a; III 98^b
Warker, Nik. II 305^b 308^b 309^a
Warner, Chr. III 415^b
„Wartburgkrieg“ II (577^a); 686^b;
 III 312^a^b
Wartenburg, Karl III 349^b

Wartensleben, G. von III 400^b
Waser, J. H. III 220^a
 — **Maria III** 227^a 228^a
Wasserhuhn, Rudolf I 116^a
Wassermann, Jakob I 205^a; 339^a^b;
 352^b (Familienroman); II 175^a;
 256^a; 623^a 625^a; 674^b 675^a; III
 71^a 72^a^b (Roman)
Waterhouse, G. I 282^b
Watrigant, H. IV 88^b
Watt, Benedict von II 225^b; IV
 63^a
Watteau I 42^b
Wattenbach, W. I 167^a; 534^b (Hu-
 manismus); II 380^a u. ö. (Mlat.
 Dichtung); III 445^b
Webb, Daniel II 105^a 106^a
Weber, Artur III 422^a
 — **Batty II** 307^b 309^a^b; IV 10^a
 — **Beda II** 429^b; 617^a
 — **Christoph IV** 3^a
 — **Ernst I** 325^b 328^a (Epos); II
 10^a; 255^a
 — **Friedrich Wilhelm I** 304^a;
 (321^b) 325^b (Epos); II 547^b;
 669^b
 — **G.** I 294^b; III 335^a
 — **H.** I 132^b; II 739^a
 — **H. J.** II 254^b
 — **J.** II 305^b (Luxembg. Mund-
 art.)
 — **Joh. Jakob I** 345^b (Familien-
 blatt); II 33^a
 — **Johannes III** 414^a
 — **K. J.** I 48^b
 — **Karl Maria von I** 249^a; II 142^b;
 174^a; 208^a (Lied); 332^a; 338^b;
 534^b 535^bff 536^a^b (Oper); 744^b
 745^b; III 240^a (Singspiel);
 491^b
 — **Max II** 260^a (Literaturgesch.);
 289^b; III 111^b
 — **P.** II 164^a
 — **R.** II 224^b; IV 64^b
 — **Rudolf IV** 7^a
 — **S.** IV 7^a
 — **Simon Peter III** 418^b
 — **T.** I 231^b 236^b
Webinger, A. III 491^a
Webster, John I 271^b; II 599^a
Wechlin, H. E. III 232^b
Wechsler, Anna III 135^a
Wechßler, Eduard I 92^a 97^b; II
 322^b; 340^a; 354^a 355^b 360^b 365^a
 (Minnesang); 729^b 730^b; III 78^b
Weckerlin, Jean Bapt. I 104^b
Weckher, Joh. Raimund III 233^b
Weckherlin, Georg Rudolf I 4^b;
 22^a; 67^a; 112^b 113^aff (Barock);
 282^bff (Engl. Litreatur); 307^b;
 319^a (Epos); 519^b; 589^a; II
 85^a (Kirchenlied); 217^a; 519^a^b
 (Ode); 734^b; III 90^b (Roman.
 Literaturen) 127^a; 205^b (Schwa-
 bisch. Dialektlit.); 236^b; 244^a;

- 246^a; 272^b; 319^b; 430^{bf} (Vater-
länd. Dichtung)
- Weckherlin**, Wilhelm Ludwig II
29^b; 611^{af}
- Weddingen**, Otto I 298^a; II 441^a;
670^b; III 439^b
- Wedekind**, Ant. Christ. II 410^b
— Frank I 98^b; 163^a; 181^a; 211^b
252^{bf} (Drama); 335^b 339^b; II
63^a; 117^{bf} (Komik); 263^{bf}; 302^{bf}
(Lustspiel); 625^b; 675^{bf}; 742^b;
III 145^a 146^{af} (Satire); 249^a;
IV 57^a; 94^b 101^{bf} (Tragiko-
mödie)
- Wegelin**, Josua III 412^{ab}
- Wegener** II 405^b 410^b (Moral.
Wochenschrift)
— R. I 97^a
- Wegern**, W. von III 134^b
- Wegner**, O. III 37^b
- Wehe**, O. III 305^a
- Wehl**, F. I 199^b; II 40^b; 53^b
- Wehnert**, Br. III 34^b
- Wehrhan**, Karl I 87^a; II 70^a;
653^a; III 490^a
- Wehrmann** I 358^b
- Wehrs**, Thomas I 197^a; 458^a
- Weichelt** II 621^a
- Weichmann**, Christian Friedr. I
196^b; 405^a; II 245^a; 410^a; 424^b
(Musenalmannach)
- Weiditz** IV 103^a
- Weidmann**, Erasmus I 441^b
— Joseph II 609^b
— Paul II 609^b 612^a
— (Verleger) III 458^b 459^b
- Weiermann**, Joh. II 636^b
- Weigand**, Karl I 495^{ab}
- Weigel**, T. O. III 22^b
- Weigl**, Joh. Bapt. I 438^b
— Joseph II 612^b
- Weiglin**, P. II 53^b; 171^b
- Weihrauch**, A. W. II 295^b
- Weikert**, Joh. Wolfgang II 295^a
- Weil**, Philipp III 421^a
— Ritter von Weilen, Joseph II
619^b
- Weilen**, A. von I 473^a; II 24^a; 53^b
54^{af} (Jung. Deutschland); 401^b;
572^{bf}; III 201^b
- Weilenmann**, H. III 218^b 219^{af}
- Weiler**, A. von III 269^a
- Weill**, G. II 62^a
- Weinbrenner**, F. I 182^b
- Weineck**, F. I 222^b
- Weinhold**, Karl I 124^b; 221^a 222^b;
462^a; II 179^b; 425^a; 569^a 570^{af}
(Österr. Dialektliteratur); IV 45^a
- Weininger**, Otto II 624^a
- Weinland**, V. F. II 37^a
- Weinreich**, O. I 61^a
- „Weinschweig“** II 577^b 578^a
- Weinzierl**, Franz Joseph II 740^b
- Weis**, A. II 672^a
— K. II 538^a
- Weis**, W. II 582^b
- Weisbach**, W. I 124^{af}; 244^a 247^a;
III 448^a
- Weise**, Christian I 2^{bf} (Abenteuer-
roman); 9^a; 69^{bf}; 97^b; 99^{bf} 100^a
(Aufzug); 116^a 120^b 122^b (Ba-
rock); 136^{bf} (Bibl. Drama);
140^b; 151^{af}; 160^{bf}; 170^{af} (Chor);
244^{bf} (Drama); 258^b; 282^b;
317^{af} (Epilog); 349^b; 424^b; 442^a;
II 23^b; 102^b; 111^b; 147^a; 218^{af}
(Lied); 298^{af} (Lustspiel); 402^b;
464^b 466^b; 520^a; 637^{bf} (Parodie)
686^b 694^b 695^{af} 696^{af} 707^a
(Poetik); 727^{af}; III 45^{af} (Reise-
roman); 140^{af} 148^{af} (Satire);
160^a; 167^b; 176^b; 200^{af} (Schul-
drama); 240^b; 273^b; 383^{ab};
469^a; 519^{bf} (Zeitung); IV 97^{bf}
(Tragikomödie)
- Weisenborn**, Chr. II 696^a
- Weiser**, Chr. Fr. I 79^b; 97^a; 364^{bf}
367^a (Form); II 703^a
— Karl I 138^a; 497^a
- Weisflog**, K. II 745^b
- Weisshaupt**, Adam I 380^{bf}
- Weiskern**, Wilhelm II 605^a 607^a
608^b 609^a
- Weiß**, Alfred II 296^a
— Ernst II 626^a
— Gebhard I 18^a; II 568^{bf}
(Österr. Dialektliteratur)
— Georg III 233^{bf} 234^{af}
— J. J. III 241^a
— K. II 68^b; III 28^a (Reim)
— Karl (C. Karlweis) II 622^b;
III 495^a (Volksstück)
— Kaspar III 233^{bf} 234^{af}
— Michael III 408^b
— R. I 473^a; II 62^b
- Weißbeck**, Johann II 412^a
- Weißer**, Christian Felix I 42^b; 70^b
72^a; 108^a; 147^a; 245^{bf} (Drama);
262^{ab}; 309^b; 317^a; 353^b; 436^a;
443^a; 525^{af}; II 28^a; 34^{af} (Ju-
gendliteratur); 66^b; 104^a; 112^{ab};
149^a; 207^{bf} (Libretto); 299^{bf}
(Lustspiel); 407^a 410^b; 428^b;
609^b 610^a; 639^{bf} 640^a (Parodie);
684^b 686^a 691^a (Poetik); 721^a;
III 128^{bf} (Rührstück); 135^{af};
239^{bf} (Singspiel); 501^{bf}
— Michael I 153^{af} 154^a (Brüder,
Böhm.); II 83^b; 597^a; 655^{af};
677^{bf}; III 233^{af}
- Weißel**, Georg II 126^b
- Weißenthal**, Joh. Kaspar III 226^{bf}
229^b
- „Weissenburger Katechismus“** I 26^b
27^a
- Weißenfels**, R. I 176^a; II 143^a;
403^b; III 440^a
- Weißensee**, s. Hetzbold von Wei-
ensee
- Weißenthurn**, Johanna von II 616^a
- Weißer**, Christoph I 311^b 315^b; II
641^b; III 473^a (Verserzählung)
— H. II 515^a; III 213^b
- Weisstein**, G. II 402^a; 726^a
- Weitbrecht**, Karl I 218^a 253^a; 254^a;
III 205^{af}
— Richard III 205^{af} 207^{bf}
- Weitenauer**, Ignatius II 19^b 21^a
- Weitenfelder**, Hans II 597^b
- Weitzel**, K. I 510^b
- Weitzmann**, Karl III 206^{af} 207^a
- Weixlgärtner**, A. II 587^b
- Weizsäcker**, Karl I 135^{af}
- Welcker**, F. G. III 385^{af}
— H. II 548^a
- Weller**, E. I 242^a; 364^a; II 21^a;
190^b; III 22^b; 372^{bf}; 451^a
- Wellisz**, A. I 124^a
— E. II 209^a; 536^b; 602^a
- Welligrandt**, M. III 413^a
- Wels**, K. I 80^a; II 143^a; III 187^a;
393^b; 439^a
- Welte**, Bened. II 232^a
- Welten**, O. II 452^a
- Welter**, J. Th. I 333^b
— N. II 310^a; IV 10^{af}
- Welti**, H. I 113^a; 124^a; III 247^a
(Sonett)
- Wettrich**, Richard II 419^a
- Wenck**, Johannes IV 86^b
- Wendeler**, C. II 724^b
- Wenderoth**, G. II 690^a
- Wendriner**, K. G. I 249^b
- Wendt**, Johann Amadeus II 429^{bf}
— U. II 14^b
- Wenger**, Lisa I 16^b
- Wengraf**, Edmund II 622^b
- Wentscher**, M. II 665^a
- Wentzel**, H. III 489^b
— H. von I 100^a
- Wenzel** I 102^b (Aventiure)
— Max III 134^b
— (Rektor) I 437^a; 533^a (Oper)
— L. König von Böhmen II 578^b
— II, König von Böhmen II 578^{bf}
- Wenzlau**, Fr. II 629^b
- Weppen** II 120^b; III 473^a
- Werden**, Johann von IV 43^{bf}
- Werder**, Diederich von dem I 22^a;
318^b; III 188^b; 272^a; 297^a
— Karl I 304^b
- Werfel**, Franz I 78^a; 338^{bf} 339^{ab}
(Expressionismus); 592^{bf} (Hyme-
ne); II 199^b; 224^a; 319^b 320^b;
526^b; 625^b 626^{af} (Österr. Litera-
tur); 718^a; III 246^b; 386^a; IV
57^{af}
- Werfer**, A. II 199^a
- Werkmeister**, Benedikt Maira I
437^{bf} 438^a (Gesangbuch); II 81^b
- Werminghoff**, A. I 561^b
- Werneke**, Hugo I 381^a
- Werner**, s. auch Wernher
- Werner**, A. I 588^b
— E., s. Bürstenbinder, Elisabeth

- Werner, Georg** II 735^a; 739^b (Psalm)
 — **H.** II 322^b; 340^{af} 341^b (Metapher); III 31^b; 53^a 56^b
 — **Jakob** I 165^b; II 390^a 392^a 393^b 396^{af} (Mlat. Dichtung)
 — **R.** I 356^b
 — **Richard Maria** I 329^b; 367^b; 418^b; 470^a; II 119^b; 239^b 240^{bf} (Literarhistoriker); 282^a 286^b; 310^{bf} 312^b 318^b 322^a (Lyrik); 603^{af}; 621^a; III 73^a; 495^a
 — **Th. W.** I 89^a; 105^b; II 64^b; 209^a; 226^a; 332^a; 338^b; 431^a; 440^b (Musik und Literatur); 538^b; 539^a; 540^b; III 240^a
 — **W.** III 135^a
 — **Zacharias** I 48^a; 249^{af} (Drama); 306^a; 379^b; II 23^b; 108^b; 197^b; 614^b; 648^{bf} (Parodie); 710^b; III 120^b 121^b; 168^{af} 169^b 171^{bf} 173^b 174^{aff} u. ö. (Schicksalstragödie); 236^b
 — **von Basel** II 398^{bf} (Mlat. Dichtung)
 — **von St. Blasien** IV 15^a
 — **von Teufen** II 135^a
 — **von Themar** II 190^a; 518^b (Ode)
Wernher, Bruder II 138^a 139^b 140^{af} (Kreuzzugsliteratur); III 258^a; 292^{bf} (Spruchdichtung); 375^a
 — **Priester** II 332^{bf} (Mariendichtung)
 — (Schweizer) II 184^{bf} (Legende); III 332^b 333^a
 — **der Gärtner** I (64^b); 201^{af} (Dorfgeschichte) 210^{af}; II 370^a 372^a 375^b (Mhd. Dichtung); (576^a) 577^b (578^a); III (263^b 265^b); 468^a („Meier Helmbrecht“)
 — **von Elmendorf** I 51^{af} (Antike Literatur); 145^b; II 269^a; 371^a
Wernicke (Wernigke), Christian I 68^b; 123^b (Barock); 283^{af} 284^{bf} (Engl. Literatur); 308^{af} 309^{af} (Epigramm); 319^a; 416^b; II 7^b; 120^b; 147^{bf} (Kritik); 245^{af} 247^a 253^a (Liter. Geschmack); 261^a; 638^{af} (Parodie); 696^a; III 141^a; 235^b; 273^b
Wernle, P. I 562^b 570^b
Werstowski, A. N. II 538^a
Werthes, F. A. K. III 101^a; III 297^a
Werunsky, E. II 571^a
Wesemeier, R. III 151^a
Wesendonck, Mathilde II 199^a
Wesle, K. I 454^a; 490^b; II 268^b; III 32^{af}; 335^b
Wesseli, Balthasar III 181^b
Wesselski, A. I 334^a
Wessely, R. II 254^b
Wessenberg, Ignaz Heinrich von I 303^a; 438^{af} (Gesangbuch); II 81^a; 199^a
„Wessobrunner Beichte“ I 126^{ab}
 — **„Gebet“** I 19^{ab}; 22^b 26^b 30^b (Ahd. Literatur); 45^a 46^a; 420^{af} (Geistl. Dichtung); III 136^a; 315^b
Westermayer, G. II 17^b
Westkirch, Luise I 348^a
Westphal, August II 419^a
 — **R.** II 344^a 349^{af} (Metrik); III 53^a; 314^{bf} (Strophe); 342^b
Wetisl, Ernst II 735^b
Wette, Hermann II 509^{af}
 — **Wilh. de** I 134^b; III 350^a
Wettel, F. IV 8^b
Wetter, Josua III 225^b
Wettstein, O. II 626^b; III 522^a
Wetz, W. I 163^a
Wetzel, Friedr. Gottl. Karl II 198^b; (668^{af}); 742^a; III 149^{bf} („Nachtwachen“)
 — **H.** III 53^a
Wetzer, Heinr. Jos. II 232^a
Weyde I 588^a; II 602^a
Weydig II 188^a
Weyhe, E. I 47^a
 — **Einke, A. von** I 234^b
Weyl, Joseph II 620^b
Weyse, Ch. E. F. II 537^a
Wezel, Johann Karl I 3^b; 286^{bf}; 572^b; III 46^b; 61^b; 68^{bf} (Roman); 149^{af} (Satire)
Whitmann, Walt I 338^b; 592^{af} (Hymne); II 458^a
Whyte, J. II 55^b
Wibbelt, Augustin II 508^{af}
Wicel, Georg, s. Witzel
Wichgreuvius, A. I 66^a
Wichmann, J. II 700^a
Wickede, Julius von I 587^a
Wickram, Georg I 1^b; 142^{af} (Bildungsroman); 150^{bf}; 343^{af} (Facetie); 349^{bf}; 398^a; 466^b; II 101^a, 111^a; 144^b; 168^a; 464^{ab} (Nhd. Literatur); III 13^a; 44^b; 59^a; (72^b); 195^b; 212^a; 484^a; IV 62^a; 103^{bf} (Trunkenheitsliteratur)
Wiclif (Wycleffe) I 332^b; II 582^b
Widemann, Friedrich II 473^{af} 485^b
Widmann, E. I 78^a
 — **Georg** III 209^b 210^{af} (Schwank)
 — **Josef Viktor** II 673^{af} (Pessimist. Dichtung); III 221^a 222^{af} 231^{bf} (Schweizer. Dichtung); 475^a
 — **M.** III 296^a; IV 64^b
„Widsid“ I 456^a; II 721^b 722^a; III 238^a; 316^a
„Widukind“ III 255^a
Widukind von Korvei II 385^a; III 262^a; IV 14^{af}
Wiechmann, C. M. IV 58^b
Wieckberg, W. II 131^b
Wiedmer, Chr. I 13^a
Wiedmer-Stern, Jakob III 224^a
Wiegand, Julius I 264^b; 315^b; 328^a; 576^{bf} (Humor); 593^b; II 115^b 118^{bf} (Komik); 124^a; 289^a; 411^a; 415^{af} (Motiv); 431^a; 526^b; 662^a; 718^a; III 144^b 146^{bf} (Satire); 310^b; 351^{af}; 475^b
Wiegmann, E. II 182^b
Wiegner-Kriebel, H. III 234^a
Wieland, Christoph Martin I 18^b; 42^{af} 43^a (Anakreontik); 48^a; 54^b; 70^a 71^{af} 72^{af} 73^{bf} (Antikisier. Dichtung); 97^a; 99^b; 106^b 107^b 109^b (Bardendichtung); 142^{abff} 143^b (Bildungsroman); 147^a; 152^{af} (Briefroman); 170^b; 177^a; 184^a; 247^a; 286^{ab} 290^b 293^{bf} (Shakespeare) 294^b 295^a (Engl. Literatur); 302^{ab} 303^a 304^a; 320^{af} (Epos); 373^b; 378^{bf}; 379^b; 416^{abf} 418^a (Gedankenlyrik); 431^a; 447^{bf} 448^a (Gespräch); 458^{af} (Göttinger Hain); 462^{bf}; 499^a; 524^{af} (Honorar); 572^{bf}; 579^b 580^{af} 581^a 582^{af} (Humoreske); 589^{ab}; II 1^a; 28^b 29^b; 88^a; 101^a; 102^a 106^{bf} 107^{bf} 108^{bf} (Klassizismus); 112^{bf} 113^a (Komik); 120^b 123^{bf} (Kom. Epos); 150^a 151^{bf} (Kritik); 192^{bf} 194^b (Legende); 207^{bf} (Libretto); 246^b; 261^b; 279^b; 282^{bf}; 323^b; 332^a; 401^a; 410^b; 427^b; 466^a; 510^{bf} (Novelle); 520^a; 527^{af}; 534^{bf} (Oper); 541^b; 558^a; 610^{ab} 611^a; 639^a 640^{af} 647^a (Parodie); 659^b 660^a 662^a; 682^a; 713^{bf}; 747^{af}; III 34^a (Reim); 46^a; 57^{ab} 58^b; 67^{bf} 68^b (Roman); 99^{abff} (Roman. Literaturen); 108^b; 130^b; 141^{bf} 142^a 149^{af} (Satire); 156^a; 220^a; 240^a; 294^b 295^{af} (Staatsroman); 297^{af} (Stanze); 348^{bf}; 380^{af} (Totengespräch); 432^b; 460^b 463^b; 469^a 471^{abff} 472^{bf} 474^a (Verserzählung); 517^{af}
 — **Joh. Andreas** III 418^b
 — **Jos. Sebastian** I 319^a; III 468^b
„Wieland der Schmid“ I 36^a; 487^{bf} 488^{ab}; II 501^a
Wienbarg, Ludolf I 306^b; II 31^b; 40^{abf} u. ö. (Junges Deutschland); 155^{af} (Kritik); 684^{af} 706^{bf} (Poetik); 716^a; III 47^a; 69^{bf} (Roman)
Wieneke, E. III 439^b
„Wiener Genesis“ I 371^b 373^b; 573^b; III 32^a; 40^a; 43^b; 136^a; 467^b
 — **„Hundesegen“** II 573^b
 — **„Meerfahrt“** II 137^b
 — **„Ostspiel“** I 228^{bf}; II 589^{af}
 — **„Passionsspiel“** II 590^b
Wiese, S. I 135^{af}; 137^b

- Wieser, M.** I 271^a
Wießner, E. I 206^a 210^b; II 140^a; 365^a
„Wigalois“, s. Wirnt von Gravenberg. (Volksbuch: III 483^a)
„Wigamur“ I 515^a
Wigand von Marburg I 188^b; 493^a
Wigman, Mary III 55^a
Wiham, J. I 287^a; 307^a
Wihl, L. II 546^a; 651^a
Wilmowitz-Moellendorff, U. von I 60^a; 78^b; 431^b; II 287^a; III 244^a; 385^a; 387^a
Wilbrandt, Adolf I 76^a 77^a; 302^a 306^b (Epigonendichtung); 347^a 348^a; 352^b; 431^b; 584^a (Humoreske); II 419^a; 621^b 622^b (Österr. Literatur); III 105^a
Wild, C. G. III 134^b
 — Johann IV 44^a
Wilde, Oscar I 137^b; 180^b; 298^b; II 303^a; 468^b; 496^a; 652^a; III 146^a; 249^b; 352^b
Wildenbruch, Ernst von I 78^a; 250^b (Drama); 302^a 306^a; 323^{ab} (Epos); II 38^b; 117^b; 142^b; 157^b; III (305^a)
Wildenstein, Graf II 600^b
Wildermett, Joh. Kasp. Gottfr. II 739^m
Wildermuth, Ottilie I 377^a; II 36^b 37^b
Wildgans, Anton I 138^a (Bibl. Drama); 302^b; 338^a; II 626^a
Wilhelm, F. I 35^b; 189^a; 227^b; II 179^b 181^a; 266^b; 335^b; 398^a; III 37^b
 — Karl II 142^b
 — von Aquitanien III 256^b
 — von Hirsau IV 14^b; 48^a
 — von Malmesbury I 332^b
 — von Reichenau I 530^b
 — von Scharpfening II 575^b
„von Österreich“, s. Johann von Würzburg
„von Wenden“ III 267^b
 — II., Kaiser II 337^a; III 146^a; 492^a
 — IX., Graf von Poitou II 729^a
Wilhelmi, Friedr. II 616^a
Wilkau, Christoph II 129^a
Wilken, Ernst II 137^a; 188^a
 — Heinrich II 295^b
Wilkins, E. H. II 541^b; 732^a 733^a
Williamov, Joh. Gottlieb I 592^b 593^a (Hymne); II 104^a; 524^a
Wille, Alexander I 411^b
 — Bruno I 377^b; 417^a; III 485^b (Volksbühne)
 — Jodocus II 147^a
Willem III 83^b; 365^a (Tierdichtung)
Willemer, Marianne II 542^b; 615^a
Willenahg, Wolfgang von II 601^a
Willichius, J. I 334^b; II 688^b
- Willige, W.** I 80^b
Williram I 22^b 35^a (Ahd. Literatur); 47^b; 63^b; 129^b (Bibelübersetzung); II 383^b 390^b (Mlat. Dichtung); III 136^a; IV 15^b; 68^b
Willkomm, Ernst Adolf II 40^a 46^a 49^b 51^a 52^b (Junges Deutschland); 670^b; 716^b; III 349^{ab}
Willmann, Otto II 38^b
Willmy, Joh. Georg I 437^b
Willmans, Wilhelm I 176^a; 474^b; II 140^a; 266^b; 339^b; 365^a; 499^b 500^b; III 43^a; 293^a
Willmart, A. IV 70^b
Willmot, Robert I 276^b
Wilms, A. IV 70^b
 — O. P. IV 27^b
Wilmsen, Fr. Ph. II 34^b
Wilmsmeier II 171^a
Wimmer III 494^b (Volksstück)
 — M. II 557^b 560^b 561^b (Österr. Dialektliteratur); 608^b
Wimpheling, Jakob I 230^b; 430^a; 535^a u. ö. 538^{ab} 543^{ab} 544^a 546^b 555^a 568^a 569^a (Humanismus); II 189^b 190^a; 232^b; 256^b; 325^{ab} 326^a; 446^b 447^a (Narrenliteratur); III 194^b; 430^a (Vaterland. Dichtung)
Wimpina, Konrad I 548^a; III 14^a; IV 89^b
Winckelmann, Joh. Joachim I 55^a (Antike); 70^a 72^b 74^a 76^b (Antikisier. Dichtung); 143^a; 365^a; 418^a; II 7^b; 93^b; 102^a 104^a 105^a 106^a 107^a u. ö. (Klassizismus); 132^b; 168^b; 233^b; 253^a 254^a (Liter. Geschmack); 257^b; 288^a; 328^b; 610^{ab}; 701^a 702^{ab} (Poetik); III 114^b; 299^b (Stil)
Winckler, Josef I 592^a (Hymne) II 337^a III 150^b
 — Paul (von) I 406^a („Edelmann“); 430^b; III 45^a; 148^b; 179^a 185^b 186^b 187^a (Schles. Schulen)
Windeband, W. I 92^a; II 259^a
Winder, C. II 570^b
 — E. I 18^a
Windisch, Karl Gottlieb II 613^a; III 415^b 416^b 418^b
Windstofer, M. IV 88^b
Wingler, Hugo I 17^b
Winiarski, L. II 254^b
Winkel, Therese aus dem II 745^b
Winkler, E. I 367^a; II 322^b; III 76^a; 280^b; 302^b
 — J. III 386^a
 — Johann I 384^b
 — K. G. Th. (Theodor Hell) I 198^a; 302^a; II 108^a; 744^{ab} 745^b 746^a (Pseudoromantik); III 356^b
 — Rolf I 39^a
 — Wilhelm II 572^a; IV 16^b
- Winnenberg, Philipp Frhr. von** II 734^a; 739^a
„Winsbeke“ I 415^b; 523^a; II 371^a; 412^a; III 283^b
„Winsbekin“ I 415^b; 523^a
Winsheim, Veit II 487^b
Winter, Christoph II 750^a
 — F. II 673^b
 — F. G. III 439^b
 — Hans IV 64^a (Meistergesang)
 — J. II 750^b
Winterfeld, Adolf von I 587^a 588^a; II 117^b
 — Paul von I 79^b; 199^b; II 203^a; 380^a u. ö. (Mlat. Dichtung); III 256^a
Wintermantel, Rud. I 17^b
Winterstetten, s. Ulrich von Winterstetten
Winzler, Johann IV 44^a
Wipo, Kaplan I 224^b; II 390^a 392^a 397^b
Wirnt von Gravenberg I 1^a; 512^b 514^b 515^a 517^a (Höf. Epos); II 139^b; 146^b; (185^b); 372^a; 579^b; III 29^a; 82^a (Roman. Literatur)
Wirrich, Heinrich II 597^b
Wirt, David III 229^a
Wiser, Johann II 594^b
Wismayr, Joseph II 613^b
Wisse, Claus I 518^b; II 580^b
Wisser, W. II 30^b
Wissowa, A. III 201^a
Wittkop, Ph. I 200^a; II 225^a; 284^a; 313^a 322^a (Lyrik); 709^b; III 49^b
Witkowski, G. I 42^b 43^a; 80^a; 100^a; 218^b; 251^b; II 282^b; 411^a; 673^b; 689^a 690^a; III 104^a; 187^a; 241^b 242^a; 273^b; 459^a 462^a; 497^b
Wittchen, Joh. III 420^b
Witte, E. II 218^a
Wittenweiler, Heinrich I 201^a; 210^a (Dörperl. Dichtung); II 111^a 120^a (Komik); 215^a; 260^b; 635^b; III 138^b 147^a (Satire); 215^a 232^a
Wittmann, C. F. II 650^b
 — J. III 280^a
Wittsack, Richard I 255^a; III 237^a
Wittstock, O. III 423^b
Witzel, Georg (Wicel) I 409^b (Gebetbuch); 433^b; II 78^b (Kirchenlied); 232^a; 656^b; 677^a
 — Maurus IV 46^b
 — Theophil IV 46^a
Witzigg, E. III 164^b
Witzleben, Karl Aug. Friedrich von (Tromlitz) I 139^b; II 741^b; 745^b
Witzschel, A. II 185^a
Witzstat, H. I 154^a
Wize, K. F. II 700^a
Wizlav von Rügen II 358^a; 373^b; 502^a

Wobeser, Karoline von I 373^{bf}
 — Ernst Wilh. von II 735^b
Wodick, W. I 279^b; 281^b
Wöber II 353^a
Wöhler, Cordula (Peregrina) II 38^a
Wölflin, Heinrich I 124^{af}; 365^b;
 II 10^a; 161^a; 260^a; 286^{bf}
 288^{af} (Literaturwissenschaft);
 III 122^a; 299^b 302^b (Stil); 305^a;
 IV 2^b
 — S. E. III 506^a
Wölffe, Gebh. I 18^a
Wörishöfer, S. II 37^b
Wörner, R. I 591^b
Wohlrahe III 439^b
Wohlthat, A. III 324^b
Wohlwill, A. II 548^a
Wolckenstein, J. G. I 66^b
Wolf, A. II 389^a
 — Arnoldine I 372^b
 — E. III 335^a
 — Ferdinand II 203^a; 432^a; III
 126^{bf}
 — Friedrich August I 320^b (Epos);
 IV 28^a
 — H. III 335^{af}
 — Hieronymus II 475^{bf} 476^a
 (Neulat. Dichtung)
 — Hugo II 226^a; 440^{bf} (Musik und
 Literatur); 624^a
 — Johannes II 225^b; 432^b 433^a
 (Musik)
 — Kilian III 474^b
 — Thomas d. A. I 535^a
 — Thomas, d. J. I 535^a
 — Schnabel, Grete II 626^a
„Wolfdietrich“ I 29^a; 478^{bf} 481^a
 u. ö. (Heldenbuch, Heldenepos,
 Heldenlied); II 136^{bf} 141^{bf};
 372^b 375^b; 496^b; 576^b; III
 264^b; 478^b
„Wolffenbüttler Marienklage“ II
 506^a
„— Osterspiel“ I 228^a 237^a
Wolffenberger, William III 228^e
Wolfenstein, Alfred II 709^a; III
 252^a
Wolff, Christian Freih. von I 41^b;
 92^b 93^{fff} 94^b (Aufklärung); 183^b;
 418^a; 469^b; II 26^a; 102^a 104^b;
 257^a; 609^b; 696^b 698^{af} (Poetik);
 III 417^b
 — Eugen I 217^b; II 48^a; 109^a;
 280^a; 338^b; 440^b; 452^{bf} (Natu-
 ralismus); 709^a 71^{bf} (Poetik); III
 355^a
 — G. III 358^b
 — Hans II 278^b; III 274^a
 — Julius I 163^{bf}; 304^b; 322^b 323^{bf}
 325^b (Epos); 499^a; II 223^b
 (Lied); 457^a
 — K. I 97^a
 — Kurt I 199^a; II 431^a
 — L. I 35^b; II 334^a; III 32^a;
 356^b; 426^{bf} 427^a (Variation)

Wolff, M. L. III 71^b
 — Max Jos. I 193^b; II 68^a
 — Osk. Ludw. Bernh. I 512^a;
 II 200^a; III 493^b
 — Paul III 416^b
 — R. II 322^b
 — Theodor I 377^b
Wolfgang von Einsiedeln III
 402^b
Wolfer, Bischof von Passau II
 378^a; 575^a 576^{af}; III 259^b
Wolhart, Konrad II 89^b
Wolfram, G. II 140^a
 — Leo II 620^a; 670^b
 — von Eschenbach I 1^a 2^a 3^b; 50^{bf}
 (Antike Literatur); 65^{bf}; 80^b;
 102^{bf} 103^{af} (Aventiure); 196^a;
 206^{ab}; 396^{bf} (Frñhd. Literatur);
 414^{aff} (Gebliumter Stil); 479^a
 481^a; 490^b; 512^{bf} u. ö. (Höf-
 liches Epos); 519^a; 572^{af} (Hu-
 mor); II 13^{af}; 101^a; 134^a 135^a
 136^b 140^{bf} (Kreuzzugsliteratur);
 180^b; 272^{ab} 273^a; 285^a; (327^b);
 341^a; 355^{af} 362^{abf} 364^b (Minne-
 sang); 372^a 374^a 375^a 376^b
 377^b (379^{af}) (Mhd. Dichtung);
 462^a; 584^b; 732^{bf}; III 32^{bf}
 (Reim); 35^b; 37^b; 38^a 39^a; 78^{af}
 82^{bf} 84^{af} (Roman. Literaturen);
 (258^b 264^a); 301^b; 312^b; 337^b
 338^{af} (Tagelied); 371^a; 373^b
 374^b 375^{abf} (Titulertrophe);
 IV 30^b
„Wolfsesang“ III 16^b
Wolfskehl, Karl Karl II 198^b; III
 388^b
Wolfssohn, Wilhelm III 131^{af}
Wolgast, Heinrich II 38^{bf} 39^b
 (Jugendliteratur)
Wolkan, Rudolf I 154^{abf} 155^{bf}
 156^{af} (Brüder); 401^b; 494^b; 529^a;
 II 91^b; 339^{bf}; 379^b; 477^b; 572^b;
 594^{bf} (Humanismus); III 234^a;
 393^b
Wolkenstein, s. Oswald von Wol-
kenstein
Wolleb, Daniel 735^b; 739^a
Wollheim, H. II 650^{bf}
 — da Fonseca, E. II 547^a; 650^b
Wolter, Charlotte II 619^b 621^b
 — E. I 228^b
 — Maurus IV 12^b
Wolterreck, Christoph I 404^b 405^b
Wolters, Fr. I 79^b
 — M. II 168^a
Woltmann, Karl Ludw. von I 313^a
Wolzen, Ernst Freih. von I 348^b;
 587^a; II 109^b; 118^a; 172^a; 174^b;
 263^{af} (Literatursatire); III 189^a;
 438^b; 485^b (Volksbühne); IV
 94^{af} 101^{af} (Tragikomödie)
 — Karoline von I 48^a; 144^{af};
 374^{af} (Frauendichtung); II
 108^a

Wood, A. I 286^{af}; III 151^a
 — H. J. II 537^b
 — Robert I 74^b; III 324^b
Woodward, W. H. I 562^a
Wopfner, Hermann II 571^{af} 572^a
Worm, Ole I 107^a
Worringer, Wilh. II 161^a; 260^a; III
 299^b; 446^b
Wossidlo, Rich. III 493^b
Wostry, W. II 571^a
Wothé, Anny I 348^a
 — Ludw. II 616^a
Wower III 180^a
Woysch II 540^a
Wrassianopoulos, G. II 100^b
Wrede, A. III 22^b
 — Ferd. I 35^b; 455^{ab}; II 270^b
 — Friedrich Fürst (F. vom Stein)
 III 295^{bf} (Staatsroman)
Wright, Th. I 334^a; II 389^a 390^a
 396^{af}
Wucker, C. L. III 359^{af} 360^b
Wülker, Ernst II 275^b; III 274^a
 — Richard I 134^a; 226^a; II 278^b;
 540^a
Wünsch, Chr. E. II 611^b
Würidg, Louis I 46^b; II 37^a
„Würzburger Beichte“ I 125^b 126^a
Wüst, P. II 595^a
 — W. III 490^b
Wüstefeld, K. I 439^b
Wüstendörfer II 723^b
Wüstholtz, Johannes II 734^b; 739^b
Wützenstein, Franz von II 600^a
 — J. B. von II 600^a
Wukadinowicz, S. I 288^b; II 403^b
Wulf, Mary, s. Stein, A.
Wulff, L. II 652^a 653^a
Wulfila, s. Ulfilas
Wunderlich, H. III 302^b; 304^b
 305^b
Wundt, Wilh. I 365^a; II 281^{ab}
 285^b 287^a (Literaturwissensch.);
 340^{abf} 341^{bf} (Metapher); III
 31^{af} (Reim); 53^a; 275^b
Wurm, A. I 348^b
 — Chr. II 543^a
Wurstemberger, Karl Ludwig III
 217^b
 — Rudolf III 217^{bf}
Wurth, J. II 570^a
 — L. I 294^a; III 508^b
Wurzbach, Ritter v. Tannenberg,
 Constant I 324^{bf} (Epos)
 — Alfr. Wolff. III 154^a
Wustmann, G. I 471^a; III 201^a;
 304^b 305^b; 496^b
 — R. I 166^b; II 358^a; III 376^{abf}
 (Ton); 453^a
Wuthenow, Alwine II 507^b
Wutte, M. II 572^b
Wuttke, H. II 528^b
 — Biller, E. II 38^a
Wyatt I 282^b
Wycleffe, s. Wiclif

- Wyle**, s. Niklas von Wyle
Wyneken, F. A. II 667^b; III 335^b
Wyplel, L. I 298^a; II 668^b
Wysocki, L. I 244^b; 293^a; III 187^b
Wyß, Bernhard I 12^b 13^bf 14^b 15^a
 (Aleman. Mundartliteratur); III 228^a
 — Johann David III 61^bf
Wyß, Johann Rudolf I 10^bf; II 198^b;
 III 217^bf 222^b 224^af 226^b 228^a
 (Schweiz. Dichtung); IV 51^a
Wysenhere, Michael II 136^a

X.

Xenophon I 52^a; III 293^{ab} 294^b

Y.

- Young**, Edward I 73^a; 148^b;
 177^b; 247^a; 261^b (Elegie);
 269^b; 290^af 291^af 294^af (Engl.
 Literatur); II 254^a; 467^b;
 666^b; 699^a; III 142^b; 220^a;
 322^a 324^af^b 333^b (Sturm und
 Drang)
 — K. I 222^{ab} 225^a 226^a
„Ysengrimus“ I 146^a; III
 (283^b); s. auch: Nivardus, Ma-
 gister
Yusuf-Ali II 548^a

Z.

- Zabanius**, Isaack III 412^a
 — Johann II 601^a; III 412^b
Zachariae, Friedrich Wilhelm I
 42^b; 70^b; 148^bf (Bremer Bei-
 träger); 183^b; 197^a; 284^b; 441^a;
 II 28^a; 103^b; 120^bf u. ö. (Ko-
 misch. Epos); 524^a; 640^b; 659^b;
 III 295^af (Staatsroman)
Zacher, J. I 228^b; 419^b; 454^b
Zack, V. II 573^af
Zade, Lotte II 733^a
Zäunemannin, Sidonia I 372^b
Zahn, Ernst I 21^a; 205^a; 351^b; III
 224^af^b 227^a 228^a (Schweiz. Dich-
 tung)
 — J. IV 66^a
 — (Komp.) II 425^a
Zainer, G. II 653^b
Zajic, G. von, s. **Zaytz**
Zander, A. II 652^b
Zangemeister, V. II 230^b
Zanobi da Strada I 193^b
Zapp, A. I 348^b
Zappert, G. I 79^a; II 165^b; 240^b;
 III 254^{ab} 261^a 262^b (Spielmanns-
 dichtung)
Zarncke, Eduard I 157^b
 — Friedrich I 147^a; 344^a; II 178^bf
 186^a (Legende); 276^b; 388^a 389^a
 (Mat. Dichtung); 432^b; 448^a;
 III 26^a; 371^a 372^a; IV 104^b
Zasius, Ulrich I 541^bf
Zastrow, H. von I 85^{ab}; II 705^a
Zatzikhoven, s. Ulrich von Zatzik-
 hoven
Zaunert, P. II 573^a
Zaupser II 524^a
Zay-Calisch, Marie Gräfin III 418^a
 421^bf
Zaytz, G. von II 538^a
Zech, Paul II 224^a; 675^a
Zedler, G. III 446^b
 — J. IV 58^af^b
Zedlitz, Joseph Christ. Frhr. von I
 303^a; 322^b; II 64^b; 170^b; 618^b;
 669^b; 715^b; III 246^b; 298^a; 481^a
Zehender, Johannes II 598^a
Zeidler, Jakob I 18^a; 232^a; II 21^a;
 24^a; 225^a; 241^b; 294^a; 379^b;
 564^b 567^b 568^b 570^b 572^b 584^b
 (Österr. Literatur); 650^bf; III
 495^a; 518^b; IV 2^af 8^b 9^a (Aus-
 landdeutsch. Schrifttum)
 — V. I 189^a
Zeigner-Ebel, Wanda II 39^a
Zeising, Adolf II 419^a
Zeitler, Julius I 330^a; 360^b
„Zeitler Beichte“ I 125^b
Zeller, Eduard II 68^a
 — Karl II 539^a
 — R. IV 88^a
Zellweker, E. I 317^b
 — F. II 726^b 727^a
Zelter, Karl Friedr. I 443^b; II 425^a;
 III 491^b (Volkslied)
Zeilt, Zephyrin II 566^b
Zeninger I 463^b
Zenker, E. V. II 603^a
 — Rudolf I 519^a
„Zeno“ II 503^af
Zeno, Apostolo II 205^bf 207^a (Li-
 bretto); 438^af (Musik), 531^a;
 601^b 603^b
Zentler, Conrad III 234^a
Zerbst I 47^a
Zerener, H. I 134^a
Zerkaulen, Heinrich II 224^a
Zesen, Philipp von I 7^b; 8^a 9^a; 67^b
 69^af (Antikisier. Dichtung); II 14^b
 115^af 123^a (Barock); 140^b 141^a;
 151^a; 176^a; 282^bf (Engl. Litera-
 tur); 349^bf; 424^a; 426^b; 442^a;
 500^bf; II 1^b; 101^a; 147^af (Kri-
 tik); 215^b 218^bf 219^a 222^b (Lied);
 255^b; 462^a; 519^{ab}; 600^a; 688^b
 690^af^b 691^bf 693^b (Poetik); III
 26^a 34^{ab} 35^bf (Reim); 36^bf; 94^bf
 (Roman. Literaturen); 127^a;
 152^b 153^b; 180^b 185^a; 188^bf
 (Schlüsselroman); 272^ab^f 273^bf
 (Sprachgesellschaften); 313^b;
 502^b
Zetter, G. (Fr. Otte) I 266^b
Zeuner, Martin I 441^b
Zeuschwitz, G. v. II 398^af
Ziani, M. A. II 530^bf 533^b
Zichy, G. Graf II 538^a
Zick, A. II 37^b
Zickendraht, K. I 570^b
Ziegelbauer, Magnoald IV 16^bf
 17^af (Benediktiner)
Ziegler, Christiane Mar. von I
 197^b; 372^b
 — Friedr. Wilhelm II 616^a
 — Hieronymus III 195^af^b (Schul-
 drama); IV 97^af (Tragikomödie)
 — Kaspar I 442^a; II 327^af (Ma-
 drigal)
 — Klara I 525^b; III 355^bf (The-
 ater)
 — L. II 674^a
 — Niklas II 588^a
 — und Kliphausen, Heinr. Anselm
 von I 123^af (Barock); 151^a;
 405^a; 491^b; II 541^a; III 45^a;
 179^a 185^af 187^af (Schles. Schu-
 len); 189^a; 235^a
Ziehen, L. I 21^b
 — Th. III 53^a

- Ziel**, E. I 335^b
Zielinski, Th. I 79^b
Ziely, Dominik II 89^b
 — Wilhelm III 219^{af}
Zierler, Pet. Bapt. IV 47^a
Zierow, Wilhelm II 508^b
Ziesemer, Walter I 188^{bf} 189^{af}
 (Deutschordensdichtung); 384^a;
 II 129^{bf}; 723^{afbf}
Zifferer, Paul II 626^b
Zillich, Heinrich IV 7^b
Zilligstein, E. von, s. Barber, E.
Zimmer, H. II 62^b; 124^a
„Zimmerische Chronik“ III 211^b;
 478^a
Zimmermann, Alexander I 16^a
 — Daniel II 735^{af} (Psalmendich-
 tung)
 — E. W. I 231^b
 — G. II 703^a
 — G. A. IV 10^b
 — Georg III 134^{afb} (Sächs. Dia-
 lektliteratur)
 — Johann II 90^a (Kirchenlied)
 — Johann Georg Ritter von I
 286^b; II 192^a; 643^{bff} (Parodie);
 III 231^b; 432^b
 — Jos. Ignaz III 225^b
 — M. I 25^a
 — P. I 195^a
 — Wilhelm II 430^a
Zincgref, Jul. Wilhelm I 113^{aff}
 (Barock); 416^a; II 142^a; III
 91^b; 181^b; 212^{bf} 213^{af} (Schwank);
 430^b
Zingarelli II 535^a
Zingel, Georg I 544^a
Zingerle, Ignaz Vinzenz von II 70^a;
 185^a; 333^a; 419^a
 — O. von I 358^b; III 259^b 265^{af};
 393^b; IV 44^a
Zink, Burkard II 586^b
Zinzendorf, Anna Gräfin I 372^b
 — Erdmuthe Gräfin I 372^b
 — Karl Graf II 607^b
 — Nikolaus Ludwig Graf I 118^{af}
 (Barock); 134^b; 493^{bf} 494^{af}
 (Herrnhuter); 219^{af} (Lied); 408^a
 410^a; 680^{bf} 681^{afb} (Pietismus)
Zirclaere, s. Thomasin von Zirkla-
 ria
Ziska, Franz (Tschischka) II 560^a
 562^{ab} 563^{afb}; 617^a
Zitelmann, E. I 147^a; 200^b
Zobel, J. II 735^b
 — v. Zabeltitz, Max II 295^a; 517^b
Zobeltitz, Fedor von I 352^b; II
 424^b; 427^a; III 73^a
 — Hans von II 38^a
Zoder I 234^b
Zoder, Hildegard II 573^a
 — R. II 573^{abf}
Zöhrer, Ed. II 566^{af}
Zöllner, F. III 274^{af}
Zöpf, L. II 178^b
Zöpfel, Fr. I 561^b
Zoff, Otto II 626^{ab}
Zola, Emile I 180^b; 251^a; 348^a;
 352^a; 477^{af}; 586^b; II 157^b 158^a
 (Kritik); 451^{aff} u. ö. (Natura-
 lismus); 468^b; 623^a; 674^{af} (Pes-
 simist. Dichtung); III 7^b; 105^{af}
 (Roman. Literaturen); 131^b
 132^b; 392^b
Zollinger, J. III 215^b 218^b
Zoosmann, Richard III 402^a
Zorn, J. I 247^a; III 335^b
Zoviti III 195^a
Zriny, Nikolaus Graf III 393^a;
 410^a 416^a
Zschalig, H. III 135^a
Zschokke, Heinrich Daniel I 48^b;
 202^{af} (Dorfgeschichte); 504^{af}
 (Histor. Roman); 582^{af} 583^{ab}
 (Humoreske); II 241^a; III 58^{bf};
 217^b
Zuber, Marianne III 423^b
 — Matthäus II 481^{bf} 492^a 493^b
 (Neulat. Dichtung)
Zuccalmaglio I 327^a; III 491^b 492^a
„Zuchtspiegel“ IV 45^{bf}
Zucker, P. I 183^{af}
Zuckermann III 438^b
Zürcher, O. I 21^b
Zütphen, Heinrich III 19^a
Zulliger, H. III 228^a
Zumbroock, Ferd. II 506^b
Zumpe, Hermann II 539^a
Zumsteeg, Joh. Rudolf I 104^a;
 443^b; III 496^b
Zumstein, K. I 268^b
Zurlinden, L. I 79^b
Zutphen, Geert van IV 85^a
Zweig, Arnold I 218^{bf} (Drama);
 II 514^b
 — Stefan II 514^b; 623^a 624^a 626^a;
 III 505^a
Zwet, R. II 682^a
Zwick, Johann I 154^a; II 89^{bf}
 90^{afb} (Kirchenlied); 737^b 738^a
Zwiedineck-Sündenhorst, G. v. I 364^a
**„Zwiesgespräch zwischen dem Le-
 ben und dem Tode“** II 505^a
„— zwischen Maria und Anselmus“
 II 503^a
Zwierzina, Konrad I 35^a; 519^a;
 II 272^b; III 33^{af} 35^{af} (Reim)
Zwinger, Th. IV 49^{bf} 50^a
Zwingli, Ulrich (Huldreich) I 132^b;
 153^a; 155^b; 570^a; II 89^{afb} (Kir-
 chenlied); 189^a; 733^b; III 19^{af}
 21^a; 215^{af} 226^b 229^b (Schweizer.
 Dichtung)
Zwitzer I 381^a
Zwymann, K. II 322^a
Zyböri, s. Bucher, Theodor

Verzeichnis der Artikel und ihrer Verfasser.

I. Band.

A

Abenteuerroman (W. Rehm) 1^a—4^a
 (Abgesang 4^a)
 (Adonischer Vers 4^a)
 (Agitationsliteratur 4^a)
 Akrostichon (P. Habermann)
 4^a—b
 (Akt 4^b)
 Akzent (P. Habermann) 4^b—6^b
 Akzentuierende Dichtung (P. Habermann) 6^b—7^b
 Alamode-Literatur (J. H. Scholte)
 7^b—9^b
 Alemannische Mundartliteratur
 (O. von Greyerz) 9^b—18^a
 Alexandriner (P. Habermann)
 18^a—b
 (Alkäische Strophe 18^b)
 Alliteration (P. Habermann) 18^b
 —19^b
 Alliterationsvers (P. Habermann)
 19^b—20^a
 (Almanach 20^a)
 Alpenpoesie (K. Reuschel) 20^a
 —21^b
 Alternierende Dichtung (P. Habermann) 21^b—22^a
 Althochdeutsche Literatur (G. Baesecke) 22^a—35^b
 Altsächsische Literatur (K. Wesle)
 35^b—38^a
 Amadisroman (Günther Müller)
 38^a—39^b
 Amphibolie (P. Beyer) 39^b—40^a
 Anagnorisis (P. Beyer) 40^a
 Anagramm (P. Habermann) 40^a—b
 Anakreontik (Erna Merker) 40^b—
 43^b
 Anapäst (P. Habermann) 43^b
 Anapher (P. Beyer) 43^b—44^a
 Anekdote (H. Beyer) 44^a—45^a

Angelsächs. Literatur (G. Baesecke)
 45^a—46^a
 Anhalt. Dialektliteratur (O. Gorges)
 46^a—47^b
 Anonymität (A. Hoffmann) 47^b—
 49^a
 (Anreim 49^a)
 (Antichristspiel 49^a)
 Antike Literatur (E. Stemplinger)
 49^a—57^b
 Antike Versmaße (P. Habermann)
 57^b—62^b
 Antikisierende Dichtung (H. Cysarz)
 62^b—81^a
 Antithese (P. Beyer) 81^a—b
 Aphorismus (K. Schrötter) 81^b—
 85^b
 (Arabische Literatur 85^b)
 Arbeitslied (H. Naumann) 85^b—
 87^a
 Archaismus (P. Beyer) 87^a—88^a
 Arie (Th. W. Werner) 88^a—89^a
 (Arkadische Poesie 89^a)
 (Arsis 89^a)
 (Asklepiadeische Strophe 89^a)
 Assonanz (P. Habermann) 89^a—b
 Asyndeton (P. Beyer) 89^b
 (Auferstehungsspiel 89^b)
 Aufführung (H. Knudsen) 89^b—
 90^a
 Aufgesang und Abgesang (P. Habermann) 90^a—b
 Aufklärung (M. Sommerfeld) 90^b
 —97^b
 Auftritt (H. Schauer) 97^b—98^a
 Aufzug (H. Schauer) 98^a—100^a
 Ausstattung (H. Knudsen) 100^a—b
 Ausstattungstück (H. Schauer)
 100^b—101^a
 (Autobiographie 101^a)
 Avanturierroman (W. Rehm) 101^a
 —102^a

Aventiure (H. Schneider) 102^a—
 103^b

B

Ballade (P. Habermann) 104^a
 Ballett (Th. W. Werner) 104^b—
 105^b
 Bänkelsänger (H. Naumann) 105^b
 —106^a
 Bar (P. Habermann) 106^a
 Bardendichtung (Erna Merker)
 106^a—110^a
 Barditus (H. de Boor) 110^a—111^a
 Barockliteratur (J. H. Scholte)
 111^a—124^a
 (Bauernndichtung 124^a)
 Bauerntheater (H. Knudsen)
 124^a—b
 (Bayrische Dialektliteratur 125^a)
 Beichtformel (G. Baesecke) 125^a
 —127^b
 Beifall (H. Knudsen) 127^b
 Bergreihen (H. Naumann) 127^b—
 128^a
 Bibelübersetzung (E. Brodführer)
 128^a—135^a
 (Bibeldichtung 135^a)
 Biblisches Drama (O. Stempel)
 135^a—138^a
 Biedermeier (H. Beyer) 138^a—140^b
 (Bilderbogenverse 140^b)
 Bilderlyrik (A. Gramsch) 140^b—
 141^b
 Bildungsroman (Christ. Touaillon)
 141^b—145^b
 (Binnenreim 145^b)
 (Biographie 145^b)
 Bispel (H. Naumann) 145^b—146^b
 Blankvers (P. Habermann) 146^b
 —147^a
 (Brautlied 147^a)

Bremer Beiträger (H. Heckel) 147^a
 —149^a
 Brevier (J. Gotzen) 149^a—150^a
 Briefroman (Christ. Touaillon) 150^b
 —153^a
 Brüder, Böhmsche (R. Wolkan)
 153^a—154^b
 — Hutterische (R. Wolkan) 154^b
 —155^b
 — Schweizer (R. Wolkan) 155^b
 —156^a
 (Brüdergemeinde 156^a)
 brutliet (H. de Boor) 156^a—
 Buchdrama (H. Schauer) 156^b—
 157^b
 Bühne (H. Knudsen) 157^b—159^a
 Bühnenanweisung (H. Knudsen)
 159^a—
 Bühnenbearbeitung (H. Knudsen)
 159^b—160^a
 Bühnendichter (H. Knudsen) 160^a
 (Bukolische Dichtung 160^a)
 Bürgerl. Drama (H. Schauer) 160^a
 —163^b
 Butzenscheibenlyrik (H. Beyer)
 163^b—164^b
 (Byzantinische Literatur 164^b)

C

Carmina Burana (H. Naumann)
 165^a—167^a
 (Charade 167^a)
 Charakterdrama (H. Schauer) 167^a
 —168^a
 (Charaktermaske 168^a)
 Charge (H. Knudsen) 168^a
 Chevy Chase-Strophe (P. Habermann) 168^a—
 Chor (H. Schauer) 168^b—171^a
 Chorische Poesie (H. de Boor)
 171^a—173^b
 Chronikalische Erzählung (R.
 Leppla) 173^b—175^b
 (Comédie larmoyante 175^b)

D

(Dänische Literatur 176^a)
 Daktylus (P. Habermann) 176^a—
 Darmstädter Kreis (W. Liepe) 176^b
 —178^b
 Dekadenzdichtung (H. Bieber) 178^b
 —181^b
 Dekoration (H. Knudsen) 181^b—
 183^a
 (Detektivroman, -nouvelle 183^a)
 Deutsche Gesellschaften (O. Stempel)
 183^a—184^a

Deutschordensdichtung (W. Ziesemer) 184^a—189^a
 Dialektliteratur (H. Teuchert) 189^a
 —190^a
 Dichter (B. Markwardt) 190^a—
 193^b
 Dichterkrönung (G. Ellinger) 193^b
 —195^b
 Dichterschule (B. Markwardt) 195^b
 —200^a
 (Didaktische Dichtung 200^a)
 Dimeter (P. Habermann) 200^a
 Dipodische Verse (P. Habermann)
 200^a—
 (Distichon 200^b)
 (Dithyrambus 200^b)
 Dorfgeschichte (W. Rehm) 200^b
 —205^a
 Dörperliche Dichtung (G. Rosenhagen) 205^a—210^b
 Drama (Theorie) (B. Markwardt)
 210^b—218^b
 — (Mittelalterl.) (W. Stammler)
 218^b—239^a
 — (Neuzeitl.) (H. Schauer) 239^a
 —253^b
 Dramaturgie (H. Schauer) 253^b—
 255^a
 (Dreikönigsspiel 255^a)
 (Dreireim 255^a)
 Duodrama (H. Schauer) 255^a—
 256^a

E

Einblattdrucke (G. Bebermeyer)
 256^a
 Einheiten (H. Schauer) 256^a—260^a
 Eintrittsgeld (H. Knudsen) 260^a—
 (Ekloge 260^b)
 Elegie (J. Wiegand) 260^b—264^b
 Ellipse (P. Beyer) 264^b—265^a
 Elsäss. Dialektliteratur (W. Teichmann) 265^a—269^a
 Empfindsame Dichtung (W. Liepe)
 269^a—271^a
 Engl. Komödianten (W. Flemming) 271^a—279^b
 Engl. Literatur (Gerda Mielke)
 279^b—300^b
 Enjambement (P. Habermann)
 300^b—301^b
 (Entwicklungsroman 301^b)
 Epigonendichtung (H. Cysarz) 301^b
 —307^b
 Epigramm (J. Wiegand) 307^b—
 315^b
 Epilog (H. Schauer) 315^b—317^b
 Epitheton (P. Beyer) 317^b—318^a

Epode (P. Habermann) 318^a—
 Epos (Neudeutsches) (J. Wiegand)
 318^b—328^a
 Erlebnis (J. Körner) 328^a—329^b
 (Erzählung 329^b)
 (Erziehungsroman 329^b)
 Essay (H. Beyer) 329^b—330^a
 (Euphuismus 330^a)
 Evangelienharmonien (G. Baesecke) 330^a—332^a
 Exempel (J. Klapper) 332^a—334^a
 Exposition (H. Schauer) 334^a—
 —335^b
 Expressionismus (W. Stammler)
 335^b—339^b

F

(Fabel 340^a)
 Facetie (G. Bebermeyer) 340^a—
 344^a
 (Fahrende 344^a)
 Familienblatt (F. Kainz) 344^a—
 348^b
 Familienroman (Christ. Touaillon)
 348^b—353^a
 Familienschauspiel (H. Schauer)
 353^a—354^b
 Farce (K. Holl) 354^b—356^b
 Fastnachtspiel (K. Holl) 356^b—
 358^b
 Festspiel (H. Schauer) 358^b—360^b
 (Fin de siècle-Dichtung 360^b)
 (Flagellantendichtung 360^b)
 Flugschrift (G. Bebermeyer) 360^b
 —364^a
 Form (P. Beyer) 364^a—367^b
 Formel (H. de Boor) 367^b—371^a
 (Fränkische Dialektliteratur 371^a)
 (Französische Literatur 371^a)
 Frauendichtung (Christ. Touaillon)
 371^a—377^a
 Freie Bühne (H. Knudsen) 377^b
 Freie Rhythmen (P. Habermann)
 377^b—378^b
 (Freiheitsdichtung 378^b)
 Freilichttheater (H. Knudsen) 378^b
 Freimaurer (O. Stempel) 378^b—
 381^a
 (Freisingen 381^a)
 Friesische Literatur (Th. Siebs)
 381^a—387^b
 Frühneuhochd. Literatur (G. Bebermeyer)
 387^b—401^b

G

Galante Dichtung (W. Flemming)
 402^a—406^a

- Gassenhauer (H. Naumann) 406^{a-b}
 Gastspiel (H. Knudsen) 406^b—407^a
 Gebärde (H. Knudsen) 407^a—408^a
 Gebetbuch (J. Gotzen) 408^a—413^b
 Gebührl. Stil (H. Schneider) 413^b—414^b
 Gedankenlyrik (H. Cysarz) 414^b—418^b
 Geißlerlieder (A. Hübner) 419^{a-b}
 Geistl. Dichtung (A. Hübner) 419^b—426^a
 Gelegenheitsgedichte (A. Gramsch) 426^a—428^b
 Gelehrtdichtung (W. Flemming) 428^b—431^b
 Gemäldegedicht (G. Bebermeyer) 431^b—432^b
 (Genieperiode 432^b)
 Gesangbuch, kath. (J. Gotzen) 432^b—439^b
 (— evangel. 440^a)
 Gesellschaftslied (W. Flemming) 440^a—444^a
 Gespenstergeschichte (H. Beyer) 444^a—446^a
 Gespräch (C. Kaulfuß-Diesch) 446^a—448^a
 Ghasel (P. Habermann) 448^{a-b}
 Glosse (P. Habermann) 448^b
 Glossen, althochd. (G. Baesecke) 448^b—454^b
 (Glykoneus 454^b)
 (Gnomische Dichtung 454^b)
 (Gongorismus 454^b)
 Gotische Literatur (H. de Boor) 454^b—456^b
 Göttinger Hain (H. Kindermann) 456^b—462^a
 Graziendichtung (Erna Merker) 462^a—463^a
 (Griechische Literatur 463^a)
 Grobianische Dichtung (A. Hauffen) 463^a—466^b
 (G'stanzl 466^b)
- ## H
- Hackenvers (P. Habermann) 467^{a-b}
 Hallesche Dichterkreise (Erna Merker) 467^b—470^a
 Handwerkertheater (H. Knudsen) 470^a
 (Hanswurst 470^b)
 Hanswurstspiel (W. Flemming) 470^b—471^a
 (Harlekin 471^a)
 Haupt- und Staatsaktion (W. Flemming) 471^a—473^a
 Hebung und Senkung (P. Habermann) 473^a—475^a
 Heiligenlied (J. Gotzen) 475^a—476^b
 Heimatkunst (H. Bieber) 477^a—478^a
 Heldenbuch (H. Schneider) 478^a—479^a
 Heldenepos (H. Schneider) 479^a—486^b
 Heldenlied (H. Schneider) 486^b—491^a
 (Hendekasyllabus 491^a)
 Hendiadyoin (P. Beyer) 491^a
 (Heraldische Dichtung 491^a)
 Heroide (J. H. Scholte) 491^a—492^a
 Heroldsdichtung (G. Bebermeyer) 492^a—493^a
 Herrnhuter (R. Wolkan) 493^a—494^b
 Hessische Mundartendichtung (K. Neurath) 494^b—498^a
 (Hexameter 498^a)
 Hiatus (P. Habermann) 498^a—499^a
 (Hildebrandston 499^a)
 (Hintertreppenroman 499^a)
 Hirtendichtung (J. H. Scholte) 499^a—501^b
 Historie (W. Liepe) 501^b—502^a
 Historischer Roman (M. Nußberger) 502^a—510^b
 Historisches Lied (K. Reuschel) 510^b—512^a
 (Hofdichtung 512^a)
 Höfisches Epos (H. Schneider) 512^a—519^a
 Hofpoeten (A. Gramsch) 519^a—521^b
 Hoftheater (H. Knudsen) 521^b—225^a
 Hofzucht (G. Bebermeyer) 522^b—523^b
 (Holländische Literatur 523^b)
 Honorar (H. H. Borchardt) 523^b—525^a
 Hosenrolle (H. Knudsen) 525^{a-b}
 Humanismus (G. Ellinger) 525^b—572^a
 Humor (J. Wiegand) 572^a—576^b
 Humoreske (B. Markwardt) 576^b—588^b
 (Hussiten 588^b)
 Hymne (J. Wiegand) 588^b—593^b
 Hyperbel (P. Beyer) 593^b

II. Band.

- ### I
- Iambus (P. Habermann) 1^a—2^a
 Ich-Roman (M. Nußberger) 2^a—3^b
 Idylle (Erna Merker) 3^b—10^a
 Illusionsbühne (H. Knudsen) 10^{a-b}
 Inszenierung (H. Knudsen) 10^b
 Indendant (H. Knudsen) 11^a
 Interlineaversion (G. Baesecke) 11^a—12^a
 Inversion (P. Beyer) 12^{a-b}
- ### J
- Jagdliche Dichtung (W. Deimann) 13^a—14^b
 Jahrmaktsspiel (H. Knudsen) 14^b
 Jesuitendichtung (W. Flemming) 14^b—17^b
 Jesuitendrama (W. Flemming) 17^b—21^b
 Jesuitentheater (W. Flemming) 21^b—24^a
 Journalismus (W. Schöne) 24^a—33^b
 Jugendliteratur (H. L. Köster) 33^b—39^b
 Junges Deutschland (F. Kainz) 40^a—62^b
- ### K
- Kammerspiel (H. Knudsen) 63^a
 Kantate (Th. W. Werner) 63^a—64^b
 Kanzone (P. Habermann) 64^b
 (Karolingische Literatur 64^b)
 Kaspertheater (H. Knudsen) 65^a
 (Katabasis 65^a)
 Katalexe (P. Habermann) 56^{a-b}
 Katastrophe (H. Schauer) 65^b—66^b
 Katharsis (H. Schauer) 66^b—68^a
 Kehrreim (P. Habermann) 68^{a-b}
 (Kette 68^b)
 (Kettenreim 68^b)
 Kinderlied (H. Naumann) 68^b—70^b

Kinostück (H. Beyer) 70^b—72^b
 Kirchenlied:
 I. Katholisches (J. Gotzen) 72^b—82^b
 II. Evangelisches (R. Wolkan) 82^b—91^b
 Klangmalerei (P. Beyer) 91^b—92^b
 Klassik (H. Cysarz) 92^b—100^b
 Klassiker (H. Cysarz) 100^b—101^b
 Klassizismus (H. Cysarz) 101^b—109^a
 Kleinkunsthöhne (H. Knudsen) 109^a—b
 Klimax (P. Beyer) 109^b—110^a
 Kollnivers (P. Habermann) 110^a—b
 (Kolometrie 110^b)
 Komik (J. Wiegand) 110^b—118^b
 Komische Person (H. Knudsen) 118^b—119^b
 Komisches Epos (J. Wiegand) 119^b—124^a
 Kommersbuch (K. Reuschel) 124^a—b
 Komposition (J. Körner) 124^b—126^b
 Königsberger Dichterkreis (W. Ziesemer) 126^b—129^b
 Kontrafaktur (P. Beyer) 129^b—130^b
 Konzeption (J. Körner) 130^b—131^b
 Kostüm (H. Knudsen) 131^b—133^b
 Kranzlied (G. Rosenhagen) 133^b—134^a
 Kreuzzngsliteratur (H. Schneider) 134^a—141^a
 Kriegspoese (K. Reuschel) 141^a—143^b
 Kriminalnovelle, -roman (H. Beyer) 143^b—145^b
 Kritik, Literarische (S. v. Lempicki) 145^b—158^b
 (Kunstballade 158^b)
 Kunst und Literatur (G. Bebermeyer) 158^b—169^b
 Künstlerdrama (W. Deetjen) 169^b—172^b
 Künstlerroman und -novelle (H. Heckel) 172^b—175^b

L

Landsknechtlied (K. Reuschel) 176^a—b
 (Lateinische Literatur 176^b)
 Legende (P. Merker) 176^b—200^a
 (Lehrhafte Dichtung 200^a)

Leich (P. Habermann) 200^a—205^a
 Leis (P. Habermann) 205^a—b
 Libretto (Th. W. Werner) 205^b—209^a
 Liebesgruß (G. Rosenhagen) 209^a—b
 Liebhabertheater (H. Knudsen) 209^b—210^b
 Lied:
 A. Literaturgeschichtlich (G. Müller) 210^b—225^a
 B. Musikgeschichtlich (Th. W. Werner) 225^a—226^a
 Liederbuch (K. Reuschel) 226^a—228^a
 Liederhandschriften (G. Rosenhagen) 228^a—230^b
 (Lindenschmidtstrophe 230^b)
 Litanei (J. Gotzen) 230^b—232^a
 Literarhistoriker (S. v. Lempicki) 232^a—240^b
 Literarische Fälschungen (A. Hoffmann) 240^b—241^b
 Literarischer Geschmack (B. Markwardt) 241^b—255^b
 Literat (F. Kainz) 255^b—256^a
 Literaturgeschichtsschreibung (S. v. Lempicki) 256^a—260^a
 Literatursatyre (H. Heckel) 260^a—264^a
 Literatursprache (H. Naumann) 264^a—280^a
 Literaturwissenschaft (S. v. Lempicki) 280^a—290^a
 Liturgie (J. Gotzen) 290^a—292^b
 Lokalstück (F. Trojan) 292^b—296^a
 (Lügendichtung 296^a)
 (Lustige Person 296^a)
 Lustspiel (H. Holl) 296^a—303^b
 Luxemburger Mundartdichtung (T. Kellen) 303^b—310^a
 Lyrik (B. Markwardt) 310^a—323^a
 Lyrisches Drama (H. Schauer) 323^a—b

M

Maccaronische Dichtung in Deutschland (G. Ellinger) 324^a—326^b
 Madrigal (P. Habermann) 326^b—327^b
 Maere (H. Schneider) 327^b
 Makame (P. Habermann) 327^b—328^a
 —332^a
 (Märchen 332^a)
 Märchenoper (Th. W. Werner) 332^a

Mariendichtung (A. Hübner) 332^b—335^a
 (Marinismus 335^a)
 (Marionettentheater 335^a)
 Martinslied (K. Reuschel) 335^a—b
 Maske (H. Knudsen) 335^b—336^a
 Massenszene (H. Knudsen) 335^a—336^b
 Meeresdichtung (K. Reuschel) 336^b—337^b
 Meininger (H. Knudsen) 337^b—338^b
 (Meistergesang 338^b)
 (Melodie 338^b)
 Melodrama (Th. W. Werner) 338^b
 Mennoniten (R. Wolkan) 338^b—339^b
 Merker (G. Rosenhagen) 339^b—340^a
 Metapher (P. Beyer) 340^a—341^b
 Metonymie (P. Beyer) 342^a
 Metrik (P. Habermann) 342^a—350^a
 Metrum (P. Habermann) 350^a—351^a
 Minneallegorie (H. Schneider) 351^a—353^a
 Minnesang (G. Rosenhagen) 353^a—365^a
 (Mischdichtung 365^a)
 Mittelhochd. Dichtung (H. Schneider) 365^a—379^b
 Mittellat. Dichtung in Deutschland (K. Strecker) 379^b—398^b
 (Mittelniederdeutsche Dichtung 398^b)
 (Mittelreim 398^b)
 Monatsreim (K. Reuschel) 398^b—399^a
 Monodrama (H. Schauer) 399^b—402^a
 Monolog (H. Schauer) 402^a—403^b
 Monopod. Verse (P. Habermann) 403^b—404^b
 Moral. Wochenschrift (J. Wiegand) 404^b—411^a
 Morolfstrophe (P. Habermann) 411^a—412^a
 Motiv (J. Körner) 412^a—415^a
 Münchener Dichtergruppe (E. Petzet) 415^a—423^a
 Münchhauseniade (W. Rehm) 423^a—424^b
 Musenalamanach (J. Wiegand) 424^b—431^a
 Musikdrama (Th. W. Werner) 431^a
 Musik und Literatur (Th. W. Werner) 431^a—440^b

Mysterienbühne (H. Knudsen) 440^b
—441^b
(Mystik 441^b)

N

Naive und sentim. Dichtung (H. Cysarz) 442^a—444^b
Narrenliteratur (G. Bebermeyer) 445^a—448^a
Nationalhymnen (W. Deetjen) 448^a—449^b
Nationaltheater (H. Knudsen) 449^b—450^b
Naturalismus (R. Leppla) 450^b—458^b
(Naturtheater 458^b)
Neuhochdeutsche Literatur (P. Merker) 458^b—469^a
Neuklassik (H. Bieber) 469^a—b
Neulat. Dichtung i. 16. Jh. (G. Ellinger) 469^b—495^a
Neuromantik (H. Bieber) 495^a—496^b
Nibelungenstrophe (P. Habermann) 496^b—500^b
Niederdeutsche Literatur (H. Teuchert) 500^b—509^b
(Niederländische Literatur 510^a)
(Norwegische Literatur 510^a)
Novelle (v. Grolman) 510^a—515^a
Nürnberger Dichterschule (J. H. Scholte) 515^a—517^b

O

Ode (J. Wiegand) 518^a—526^b
Öffentl. Meinung (W. Schöne) 526^b—528^b
Oktonar (P. Habermann) 528^b
(Onomatopoesie 529^a)
Oper (Th. W. Werner) 529^a—538^b
Operette (Th. W. Werner) 538^b—539^a
Operlied (H. de Boor) 539^a—540^a
Oratorium (Th. W. Werner) 540^a—b
Orchester (H. Knudsen) 540^b
(Orden und geheime Gesellschaften 540^b)

R

Rahmenerzählung (Erna Merker) 1^a—4^a
(Rationalismus 4^a)
(Rätsel 4^a)

Oriental. Dichtung (F. Kainz) 541^a—548^a
Ossianische Dichtung (Erna Merker) 548^a—552^b
Osterlied (J. Gotzen) 552^b—556^a
Österreich. Dialektliteratur (R. Latzke) 556^a—570^b
Österreich. Literatur (E. Castle) 570^b—627^b
(Osterspiel 627^b)
(Ottaverime 627^b)
(Ottonische Literatur 627^b)

P

Pantomime (H. Knudsen) 628^a
Parabase (P. Habermann) 628^a—629^a
(Parabel 629^a)
Parallelismus (P. Habermann) 629^a—630^b
Parodie (H. Grellmann) 630^b—653^a
Passional (A. Hübner) 653^a—654^a
Passionslied (J. Gotzen) 654^a—658^b
(Passionsspiel 658^b)
(Pastoralpoesie 658^a—b)
Pastourelle (P. Habermann) 658^b—659^b
Patriarchade (J. Wiegand) 659^b—662^a
(Patriotische Dichtung 662^a)
Pause (P. Habermann) 662^a—663^a
(Pentameter 663^a)
Peripetie (H. Schauer) 663^a—b
Perücke (H. Knudsen) 663^b
Pessimist. Dichtung (F. Kainz) 663^b—676^a
Pfingstlied (J. Gotzen) 676^a—679^a
(Pherekrates 679^a)
Philhellenismus (R. F. Arnold) 679^a—680^a
(Picarischer Roman 680^a)
(Pickelhering 680^a)
Pietismus (O. Stempell) 680^a—682^a
(Pilgerlied 682^a)
(Plattdeutsche Literatur 682^a)
Podagraliteratur (A. Hauffen) 682^a—683^b
(Poet 683^b)

Poetik (B. Markwardt) 683^b—710^a
Polenliteratur (R. F. Arnold) 710^a—711^a
Polit. Dichtung (H. Heckel) 711^a—718^b
Posse (F. Trojan) 718^b—719^b
Praktik (A. Hauffen) 719^b—720^b
(Predigtmärlein 720^b)
Preisausschreiben (O. Stempell) 720^b—721^a
Preislied (H. de Boor) 721^a—722^b
(Première 722^b)
(Presse 722^b)
(Preßfreiheit 722^b)
Preuß. Dialektdichtung (W. Ziesemer) 722^b—723^b
Priamel (K. Euling) 723^b—725^a
Pritschmeister (G. Bebermeyer) 725^a
(Professorenroman 725^a)
(Programm 725^a)
(Proletarierdichtung 725^a)
Prolog (H. Schauer) 725^a—727^b
(Prosarhythmus 727^b)
Prosodie (P. Habermann) 727^b—728^b
Provenzal. Literatur (W. Suchier) 728^b—733^a
Psalmendichtung (A. Hübner) 733^a—736^a
Psalterium (J. Gotzen) 736^a—741^a
Pseudonym (A. Hoffmann) 741^a—742^b
Pseudoromantik (H. Heckel) 742^b—746^a
(Psychodrama 746^a)
Psycholog. Roman (M. Nußberger) 746^a—749^a
Publikum (H. Knudsen) 749^a—b
(Publizistik 749^b)
Puppentheater (H. Knudsen) 749^b—750^b

Q

Quantität (P. Habermann) 751^a—753^b
Quantitier. Dicht. (P. Habermann) 754^a—b
Quatrain (P. Habermann) 754^b

III. Band.

Realismus (M. Nußberger) 4^a—12^b
(Reflexionslyrik 12^b)
Reformationsliteratur (C. Kaufuß-Diesch) 12^b—22^b
(Refrain 23^a)

Regie, Regisseur (H. Knudsen) 23^a—24^a
Reigen (Reien) (P. Habermann) 24^a—25^b
(Reihe, rhythmische 25^b)

- Reim (P. Habermann) 25^b—35^b
 Reimbrechung (P. Habermann) 35^b—36^b
 (Reimchronik 36^b)
 (Reimhäufung 36^b)
 Reimlexikon (P. Habermann) 36^b—37^b
 Reimpaare (P. Habermann) 37^b
 —39^b
 Reimprosa (P. Habermann) 39^b
 —40^b
 (Reimspiel 40^b)
 (Reimsprecher 40^b)
 Reimvers (P. Habermann) 40^b
 —44^a
 Reiseroman (W. Rehm) 44^a—47^b
 (Religiöse Dichtung 47^b)
 (Renaissancedichtung 47^b)
 (Repertoire 47^b)
 Reuterlied (K. Reuschel) 47^b—48^a
 (Revolutionsdichtung 48^a)
 Revue (K. Reuschel) 48^a—49^b
 Rhythm. Dichtung (P. Habermann) 49^b
 Rhythmus (P. Habermann) 49^b
 —57^a
 Ritoruell (P. Habermann) 57^a
 (Ritterliche Dichtung 57^a)
 Ritter- und Räuberroman (Günther Müller) 57^a—59^a
 Robinsonade (W. Rehm) 59^a—62^b
 (Rokokodichtung 62^b)
 Rolle (H. Knudsen) 62^b—63^a
 Roman (H. Grellmann) 63^a—73^a
 Roman. Literaturen (V. Klemperer) 73^a—107^b
 Romantik (F. Schultz) 107^b—122^b
 Romanze (M. Ohlischlaeger) 122^b
 —127^a
 (Römische Literatur 127^a)
 Rondeau (P. Habermann) 127^a
 Rondell (P. Habermann) 127^a
 Rügeli (G. Rosenhagen) 127^a—^b
 Rührstück (H. Schauer) 127^b
 —130^a
 Russische Literatur (A. Luther) 130^a—133^b
 (Rutzsche Reaktion 133^b)
- S
 Sächsische Dialektliteratur (C. Müller) 134^a—135^b
 Sagvers (P. Habermann) 135^b
 —137^b
 (Sapphische Strophe 137^b)
 Satire (J. Wiegand) 137^b—146^b
- Satir. Roman (W. Rehm) 146^b
 —151^a
 (Schäferdichtung 151^a)
 Schäferroman (Heinr. Meyer) 151^a—154^a
 Schallanalyse (P. Habermann) 154^a—158^a
 Schallform (P. Habermann) 158^a
 —159^a
 Schamperl (K. Reuschel) 159^a—^b
 Schattenspiel (H. Knudsen) 159^b
 Schauspiel (H. Schauer) 159^b
 —162^a
 Schauspieler (H. Knudsen) 162^a
 —163^a
 Schauspielkunst (H. Knudsen) 163^a—164^b
 Schelmenroman (A. Bechtold) 164^b—167^b
 Schicksalstragödie (P. Hankamer) 167^b—175^b
 Schimpfspiel (W. Flemming) 175^b
 —176^a
 Schles. Dialektliteratur (H. Heckel) 176^a—177^b
 Schles. Schulen (W. Flemming) 177^b—187^b
 Schlüsselman (A. Gramsch) 187^b—189^b
 Schmähschrift (G. Bebermeyer) 189^b—191^b
 Schminke (H. Knudsen) 191^b
 Schnaderhüpfel (H. Naumann) 191^b—194^a
 (Schottische Literatur 194^a)
 Schuldrama (C. Kaulfuß-Diesch) 194^a—201^b
 Schundliteratur (H. Beyer) 201^b
 —203^b
 Schwäb. Dialektliteratur (R. Krauß) 203^b—208^a
 Schwank (G. Bebermeyer) 208^b
 —213^b
 (Schwedische Literatur 213^b)
 Schweiz. Dichtung (O. v. Greyerz) 213^b—233^a
 (Schwellvers 233^a)
 Schwenckfelder (R. Wolkan) 233^a—234^a
 Schwulst (J. H. Scholte) 234^a
 —236^a
 (Selbstbiographie 236^a)
 (Senar 236^a)
 (Senkung 236^a)
 (Sentimentalische Dichtung 236^a)
 (Septenar 236^a)
 (Sequenz 236^a)
 Sestine (P. Habermann) 236^a—^b
- Shakespearebühne (H. Knudsen) 236^b—237^a
 Silbenmaß (P. Habermann) 237^a—^b
 Singen und Sagen (P. Habermann) 237^b—238^b
 Singspiel (Th. W. Werner) 239^a
 —240^a
 (Sinngedicht 240^a)
 Sittenstück (H. Schauer) 240^a
 —242^a
 Situationskomik (K. Holl) 242^a
 —243^b
 (Siziliane 243^b)
 (Skandinav. Literaturen 243^b)
 Sketsch (H. Knudsen) 243^b
 Skolon (P. Habermann) 243^b
 —244^a
 Soldatenlied (K. Reuschel) 244^a
 —245^a
 Soloszene (H. Knudsen) 245^a
 Sonett (P. Habermann) 245^a—247^a
 Souffleur (H. Knudsen) 247^a—^b
 Soziale Dichtung (H. Benzmann) 247^b—252^a
 (Spanische Literatur 252^a)
 (Spektakelstück 252^a)
 spel (H. de Boor) 252^a—253^b
 Spielmannsdichtung (H. Naumann) 253^b—269^a
 Spielplan (H. Knudsen) 269^a—^b
 Spondeus (P. Habermann) 269^b
 —270^b
 Sprachgesellschaften (J. H. Scholte) 270^b—274^a
 Sprechmelodie (P. Habermann) 274^a—280^b
 Sprechvers (P. Habermann) 280^b—281^b
 Sprichwort (G. Bebermeyer) 281^b—287^a
 Spruchdichtung, mhd. (H. Schneider) 287^a—293^a
 Staatsroman (W. Rehm) 293^a
 —296^b
 (Stabreim 296^b)
 (Städtegedicht 296^b)
 Stadttheater (H. Knudsen) 296^b
 Stanze (P. Habermann) 296^b—298^a
 Stegreifspiel (H. Knudsen) 298^a—^b
 Stichomythie (P. Habermann) 298^b—299^a
 (Stichreim 299^a)
 Stichwort (H. Knudsen) 299^a—^b
 Stil (P. Beyer) 299^b—302^b
 Stillebühne (H. Knudsen) 303^a—^b
 Stilistik (P. Beyer) 303^b—305^b
 Stoff, Stoffgeschichte (P. Merker) 305^b—310^b

(Stollen 310^b)
 Streitgedicht (G. Bebermeyer)
 310^b—313^a
 Strophe (P. Habermann) 313^a
 —320^b
 Studentenlied (K. Reuschel) 320^b
 —321^a
 (Stumme Person 321^a)
 Stummes Spiel (H. Knudsen)
 321^a—b
 Sturm und Drang (B. Markwardt)
 321^b—336^a
 Szenar (H. Knudsen) 336^b
 (Szene 336^b)

T

Tagelied (G. Rosenhagen) 337^a
 —338^b
 Takt (P. Habermann) 338^b—346^b
 (Tanzlied 346^b)
 (Taschenbuch 346^b)
 Tautologie (P. Beyer) 346^b
 Tendenzdichtung (J. Wiegand)
 346^b—351^a
 Terzine (P. Habermann) 351^a—b
 (Tetralogie 351^b)
 Tetrameter (P. Habermann)
 352^a—b
 Textbuch (H. Knudsen) 352^b
 Theater (H. Knudsen) 352^b—353^a
 Theaterbau (H. Knudsen) 353^a—b
 Theatergeschichte (H. Knudsen)
 353^b—354^a
 Theaterlexika (H. Knudsen) 354^a—b
 Theaterrede (H. Knudsen) 355^a
 Theatersammlungen (H. Knudsen)
 355^a—b
 Theatersprache (H. Knudsen)
 355^b—356^a
 Theaterzeitschrift (H. Knudsen)
 356^a—b
 Theaterzettel (H. Knudsen) 356^b
 357^b
 (Thesenstück 357^b)
 (Thesis 357^b)
 Thüring. Dialektdichtung (A.
 Fückel) 357^b—360^b
 Tierdichtung (W. Kühlhorn) 360^b
 —370^a
 (Tirol. Dialektliteratur 370^a)
 (Tirolstrophe 370^a)
 Tischzuchten (P. Merker) 370^a
 —373^b
 Titulstrophe (P. Habermann)
 373^b—375^b

Ton (P. Habermann) 375^b—379^a
 Totengespräch (C. Kaulfuß—Diesch)
 379^a—380^b
 Totenlied (H. de Boor) 380^b—381^a
 Totentänze (W. Stammler) 381^a
 —383^a
 (Tragikomödie 383^a)
 (Tragödie 383^a)
 Trauerspiel (H. Schauer) 383^a
 —384^a
 (Travestie 384^a)
 Trilogie (H. Schauer) 384^a—386^a
 Trimeter (P. Habermann) 386^a
 —387^b
 Trinklied (K. Reuschel) 387^b—388^b
 Triolett (P. Habermann) 388^b
 Trochäus (P. Habermann) 388^b
 —389^b
 Tunnel ü. d. Spree (F. Behrend)
 389^b—392^b
 Türkendichtung (K. Reuschel)
 392^b—393^b

U

Übersetzungsliteratur (R. Leppla)
 394^a—402^a
 Ungarländ. Literatur (B. Pukánsz-
 ky) 402^a—424^a
 Uraufführung (H. Knudsen) 424^a—b
 (Utopie 424^b)

V

Variation (P. Habermann) 425^a
 —427^a
 Vaterländ. Dichtung (H. Heckel)
 427^a—440^a
 Vergl. Literaturgesch. (S. v. Lem-
 picki) 440^a—442^a
 Verlagsbuchhandel (D. Bettmann)
 442^a—464^a
 Vers (P. Habermann) 464^a—466^b
 (Versbau 466^b)
 (Versbrechung 466^b)
 (Verseinlage 466^b)
 Verserzählung (J. Wiegand)
 466^b—475^b
 Versfuß (P. Habermann) 475^b
 —476^a
 (Versmelodie 476^a)
 Verwandlung (H. Knudsen) 476^a—b
 (Verwandlungsstück 476^b)
 Vierzeiler (P. Habermann) 476^b

Volksballade (H. Naumann)
 476^b—481^a
 Volksbuch (W. Liepe) 481^a—485^b
 Volksbühne (H. Knudsen) 485^b
 —486^a
 Volksepos (H. Schneider) 486^a
 —487^a
 Volkslied (K. Reuschel) 487^a—492^a
 Volksliedersammlg. (K. Reuschel)
 492^a—493^b
 Volksstück (F. Trojan) 494^a—495^b
 (Volkszene 495^b)
 Volkstheater (H. Knudsen) 495^b
 Volkstüml. Lied (K. Reuschel)
 495^b—496^b
 Vorhang (H. Knudsen) 496^b—497^b

W

(Wächterlied 498^a)
 Waive (P. Habermann) 498^a—b
 Wandertruppe (H. Knudsen)
 498^b—499^a
 Wechselgesang (K. Reuschel)
 499^a—b
 (Weihnachtsspiel 499^b)
 Weinerl. Lustspiel (K. Holl) 500^a
 —501^b
 (Weise 501^b)
 (Weltgerichtsspiel 501^b)
 (Weltschmerz dichtung 501^b)
 Widmungsgedicht (A. Gramsch)
 501^b—503^a
 Winileod (H. de Boor) 503^a—504^a
 (Winsbekenstrophe 504^a)
 Winterpoesie (K. Reuschel) 504^a
 —505^a
 Wortspiel (P. Beyer) 505^a—508^b

Z

Zäsur (P. Habermann) 509^a—511^b
 Zauberland (H. de Boor) 511^b
 (Zauberpose 511^b)
 Zauberspruch (H. de Boor) 511^b
 —516^a
 Zauberstück (F. Trojan) 516^a
 —518^b
 (Zeilenstil 518^b)
 Zeitung (W. Schöne) 518^b—522^a
 Zensur (W. Schöne) 522^a—524^a
 Zeugma (P. Beyer) 524^a—b
 Zirkus (H. Knudsen) 524^b—525^b
 Zwischenakt (H. Knudsen) 525^b
 (Zyklische Dichtung 525^b)

IV. Band.

Auslanddeutsches Schrifttum (K. K. Klein) 1 ^a —11 ^a	Kluniazenser (St. Hilpisch) 47 ^b —49 ^b	Mystik (J. Quint) 65 ^a —88 ^b
Benediktiner (St. Hilpisch) 11 ^a —17 ^a	Kuhreihen (O. v. Greyerz) 49 ^b —51 ^a	Städte- und Landschaftsgedichte (G. Ellinger) 89 ^a —90 ^b
Dominikanerorden (H. Chr. Schee- ben) 17 ^a —28 ^a	Kunstballade (M. Ohlschlaeger) 51 ^a —57 ^b	Teufelliteratur (G. Bebermeyer) 90 ^b —93 ^a
Epos, Theorie (H. Steckner) 28 ^a —39 ^a	(Kurzverse 57 ^b) Lebereim (H. Meyer) 57 ^b —58 ^b	Tragikomödie (H. Corbach) 93 ^a —102 ^a
Franziskaner (H. Dausend) 39 ^a —47 ^b	Meistergesang (W. Stammler) 58 ^b —65 ^a	Trunkenheitsliteratur (E. Klauf) 102 ^a —104 ^b

Verzeichnis der Mitarbeiter mit Angabe ihrer Beiträge.

Arnold, R. F.: Philhellenismus.
— Polenliteratur.

Baesecke, G.: Althochdeutsche Literatur.

— Angelsächs. Literatur.
— Beichtformel.
— Evangelienharmonien.
— Glossen, althochdeutsche.
— Interlinearversion.

Bebermeyer, G.: Einblattdrucke.

— Facetie.
— Flugschrift.
— Frühneuhochdeutsche Literatur.
— Gemäldegedicht (Bilderdichtung).

— Heroldsdichtung.
— Hofzucht.
— Kunst und Literatur.
— Malerroman.
— Narrenliteratur.
— Pritschmeister.
— Schmähschrift.
— Schwank.
— Sprichwort.
— Streitgedicht.
— Teuffelliteratur.

Bechtold, A.: Schelmenroman.

Behrend, F.: Tunnel über d. Spree.

Benzmann, H.: Soziale Dichtung.

Beyer, H.: Anekdote.

— Biedermeier, literarisches.
— Butzenscheibenlyrik.
— Essay.
— Gespenstergeschichte.
— Kinostück.
— Kriminalnovelle, -roman.
— Schundliteratur.
Beyer, P.: Amphibolie.
— Anagnorisis.
— Anapher.
— Antithese.

— Archaismus.
— Asyndeton.
— Ellipse.
— Epitheton.
— Form.
— Hendiadyoin.
— Hyperbel.
— Inversion.
— Klangmalerei.
— Klimax.
— Kontrafaktur.
— Metapher.
— Metonymie.
— Stil.
— Stilistik.
— Tautologie.
— Wortspiel.
— Zeugma.

Bettmann, D.: Verlagsbuchhandel.

Bieber, H.: Dekadenzdichtung.

— Heimatkunst.
— Neuklassik.
— Neuromantik.

de Boor, H.: Barditus.

— brutliet.
— Chorische Poesie.
— Formel.
— Gotische Literatur.
— Opferlied.
— Preislied.
— spel.
— Totenlied.
— Winileod.
— Zaubерlied.
— Zauberspruch.

Borchardt, H. H.: Honorar.

Brodführer, E.: Bibelübersetzung.

Castle, E.: Österreichische Literatur.

Corbach, Hanna: Tragikomödie.

Cysarz, H.: Antikisierende Dichtung.
— Epigonendichtung.

— Gedankenlyrik.

— Klassik.

— Klassiker.

— Klassizismus.

— Naive und sentimentalische Dichtung.

Dausend, Hugo: Franziskaner.

Deetjen, W.: Künstlerdrama.

— Nationalhymnen.

Deimann, W.: Jagdliche Dichtung.

Ellinger, G.: Dichterkrönung.

— Humanismus.

— Maccaronische Dichtung in Deutschland.

— Neulatein. Dichtung Deutschlands im 16. Jahrh. (mit Ausschluß des Dramas).

— Städte- und Landschaftsgedichte.

Euling, K.: Priamel.

Flemming, W.: Englische Komödianten.

— Galante Dichtung.

— Gelehrtdichtung.

— Gesellschaftslied.

— Hanswurstspiel.

— Haupt- u. Staatsaktion.

— Jesuitendichtung.

— Jesuitendrama.

— Jesuitentheater.

— Schimpfspiel.

— Schlesische Schulen.

Fuckel, A.: Thüringische Dialekt-dichtung.

Gorges, O.: Anhaltische Dialekt-literatur.

Gotzen, J.: Brevier.

- Gebetbuch (kathol.).
- Gesangbuch (kathol.).
- Heiligenlied.
- Kirchenlied, kathol.
- Litanei.
- Liturgie.
- Osterlied.
- Passionslied.
- Pfingstlied.
- Psalterium.

Gramsch, A.: Bilderlyrik.

- Gelegenheitsgedichte.
- Hofpoeten.
- Schlüsselroman.
- Widmungsgedicht.

Grellmann, H.: Parodie.

- Roman.

v. Greyerz, Otto: Alemannische Mundartliteratur.

- Kuhreihen.
- Schweizerische Dichtung.

v. Grolmann: Novelle.

Habermann, P.: Akrostichon.

- Akzent.
- Akzentuierende Dichtung.
- Alexandriner.
- Alliteration. Alliterationsvers.
- Alternierende Dichtung.
- Anagramm.
- Anapäst.
- Antike Versmaße.
- Assonanz.
- Aufgesang u. Abgesang.
- Ballade.
- Bänkelsänger.
- Bar.
- Blankvers.
- Chevy Chase-Strophe.
- Daktylus.
- Dimeter.
- Dipodische Verse.
- Enjambement.
- Epode.
- Freie Rhythmen.
- Ghasel.
- Glosse.
- Hakenvers.
- Hebung und Senkung.
- Hiatus.
- Iambus.
- Ionische Versmaße.
- Kanzone.
- Katalexe.
- Kehrreim.
- Knittelvers.

— Leich.

- Madrigal.
- Makame.
- Metrik.
- Metrum.
- Monopodische Verse.
- Morolfstrophe.
- Nibelungenstrophe.
- Oktonar.
- Parabase.
- Parallelismus.
- Pastourelle.
- Pause.
- Prosodie.
- Quantität.
- Quantitierende Dichtung.
- Quatrain.
- Reigen.
- Reim.
- Reimbrechung.
- Reimlexikon.
- Reimpaare.
- Reimprosa.
- Reimvers.
- Rhythmische Dichtung.
- Rhythmus.
- Ritornell.
- Rondeau.
- Rondel.
- Sagvers.
- Schallanalyse.
- Schallform.
- Sestine.
- Silbenmaß.
- Singen und Sagen.
- Skolion.
- Sonett.
- Spondeus.
- Sprechmelodie.
- Sprechvers.
- Stanze.
- Stichomythie.
- Strophe.
- Takt.
- Terzine.
- Tetrameter.
- Titulstrophe.
- Ton.
- Trimeter.
- Triolett.
- Trochäus.
- Variation.
- Vers.
- Versfuß.
- Vierzeiler.
- Waise.
- Zäsur.

Hankamer, P.: Schicksalstragödie.

Hauffen, A.: Grobianische Dichtung.

- Podagraliteratur.
- Praktik.
- Heckel, H.:** Bremer Beiträger.
- Künstlerroman, -novelle.
- Literatursatire.
- Politische Dichtung.
- Pseudoromantik.
- Schlesische Dialektliteratur.
- Vaterländische Dichtung.
- Hilpisch, St.:** Benediktiner.
- Kluniazenser.

Hoffmann, A.: Anonymität.

- Literarische Fälschungen.
- Pseudonym.

Holl, K.: Farce.

- Fastnachtsspiel.
- Lustspiel.
- Situationskomik.
- Weinerliches Lustspiel.
- Hübner, A.:** Geißlerlieder.
- Geistliche Dichtung.
- Mariendichtung.
- Passional.
- Psalmendichtung.

Kainz, F.: Familienblatt.

- Junges Deutschland.
- Literat.
- Orientalisierende Dichtung.
- Pessimistische Dichtung.

Kaulfuß-Diesch, C.: Gespräch.

- Reformationsliteratur.
- Schuldrama.
- Totengespräch.

Kellen, T.: Luxemburger Mundartdichtung.

Kindermann, H.: Göttinger Hain.

Klaab, Eb.: Trunkenheitsliteratur.

Klapper, J.: Exempel.

Klein, Karl Kurt: Auslandsdeutsches Schrifttum.

Klemperer, V.: Romanische Literaturen.

Knudsen, H.: Aufführung.

- Ausstattung.
- Bauerntheater.
- Beifall.
- Bühne.
- Bühnenanweisung.
- Bühnenbearbeitung.
- Bühnendichter.
- Charge.
- Dekoration.
- Eintrittsgeld.

Freie Bühne.
 Freilichttheater.
 Gastspiel.
 Gebärde.
 Handwerkertheater.
 Hoftheater.
 Hosenrolle.
 Illusionsbühne.
 Inszenierung.
 Intendant.
 Jahrmarktsspiel.
 Kaspertheater.
 Kleinkunstabühne.
 Komische Person.
 Kostüm.
 Liebhabertheater.
 Maske.
 Massenszene.
 Meininger.
 Mysterienbühne.
 Nationaltheater.
 Orchester.
 Pantomime.
 Perücke.
 Publikum.
 Puppentheater.
 Regie, Regisseur.
 Revue.
 Rolle.
 Schattenspiel.
 Schauspieler.
 Schauspielkunst.
 Schminke.
 Shakespearebühne.
 Sketsch.
 Soloszene.
 Souffleur.
 Spielplan.
 Stadttheater.
 Stegreifspiel.
 Stichwort.
 Stilbühne.
 Stummes Spiel.
 Szenar.
 Textbuch.
 Theater.
 Theaterbau.
 Theatergeschichte.
 Theaterlexika.
 Theaterrede.
 Theatersammlungen.
 Theaterzeitschrift.
 Theaterzettel.
 Uraufführung.
 Verwandlung.
 Volksbühne.
 Volkstheater.
 Vorhang.

— Wandertruppe.
 — Zirkus.
 — Zwischenakt.
Körner, J.: Erlebnis.
 — Komposition.
 — Konzeption.
 — Motiv.
Köster, H. L.: Jugendliteratur.
Krauß, R.: Schwäbische Dialektliteratur.
Kühlhorn, W.: Tierdichtung.

Latzke, R.: Österreichische Dialektliteratur.
v. Lempicki, S.: Kritik, literarische.
 — Literaturhistoriker.
 — Literaturgeschichtschreibung.
 — Literaturwissenschaft.
 — Vergleichende Literaturgeschichte.
Leppia, R.: Chronikalische Erzählung.
 — Naturalismus.
 — Übersetzungsliteratur.
Liepe, W.: Darmstädter Kreis.
 — Empfindsame Dichtung.
 — Historie.
 — Volksbuch.
Luther, A.: Russische Literatur.

Markwardt, B.: Dichter.
 — Dichterschule (Dichterkreis).
 — Drama (Theorie).
 — Humoreske.
 — Literarischer Geschmack.
 — Lyrik.
 — Poetik.
 — Sturm u. Drang.
Merker, Erna: Anakreontik.
 — Bardendichtung.
 — Graziendichtung.
 — Hallesche Dichterkreise.
 — Idylle.
 — Ossianische Dichtung.
 — Rahmenerzählung.
Merker, Paul: Legende.
 — Neuhochdeutsche Literatur.
 — Stoff, Stoffgeschichte.
 — Tischzuchten.
Meyer, Heinrich: Leberreim.
 — Schäferroman.
Mielke, Gerda: Englische Literatur (Einfluß auf die deutsche).
Müller, C.: Sächs. Dialektliteratur.

Müller, Günther: Amadisroman.
 — Lied (literargeschichtl.).
 — Ritter- u. Räuberroman.

Naumann, Hans: Arbeitslied.

— Bergreihen.
 — Btspel.
 — Carmina Burana.
 — Gassenhauer.
 — Kinderlied.
 — Literatursprache.
 — Schnaderhüpfl.
 — Spielmannsdichtung.
 — Volksballade.

Neurath, K.: Hessische Mundartdichtung.

Nußberger, M.: Historischer Roman.

— Ich-Roman.
 — Psychologischer Roman.
 — Realismus, poetischer.

Ohlschlaeger, Margret: Kunstballade.

— Romanze.

Petzet, E.: Münchener Dichterguppe.

Pukánszky, B.: Ungarländ. Literatur.

Quint, Josef: Mystik.

Rehm, W.: Abenteuerroman.

— Avanturierroman.
 — Dorfgeschichte.
 — Münchhauseniade.
 — Reiseroman.
 — Robinsonade.
 — Satirischer Roman.
 — Staatsroman.

Reuschel, K.: Alpenpoesie.

— Historisches Lied.
 — Kommersbuch.
 — Kriegspoesie.
 — Landsknechtslied.
 — Liederbuch.
 — Martinslied.
 — Meeresdichtung.
 — Monatsreim.
 — Reuterlied.

— Rheinpoesie.
 — Schamperlged.
 — Soldatenlied.
 — Studentenlied.
 — Trinklied.
 — Türkendichtung.
 — Volkslied.
 — Volksliedersammlungen.
 — Volkstümliches Lied.
 — Wechselgesang.
 — Winterpoesie.

Rosenhagen, G.: Dörperliche Dichtung.

— Kranzlied.
 — Liebesgruß.
 — Liederhandschriften.
 — Merker.
 — Minnesang.
 — Rügeliad.
 — Tageliad.

Schauer, H.: Auftritt.

— Aufzug.
 — Ausstattungsstück.
 — Buchdrama.
 — Bürgerliches Drama.
 — Charakterdrama.
 — Chor.
 — Drama, Neuzeitliches.
 — Dramaturgie.
 — Duodrama.
 — Einheiten.
 — Epilog.
 — Exposition.
 — Familienschauspiel.
 — Festspiel.
 — Katastrophe.
 — Katharsis.
 — Lyrisches Drama.
 — Monodrama.
 — Monolog.
 — Peripetie.
 — Prolog.
 — Rührstück.
 — Schauspiel.
 — Sittenstück.
 — Trauerspiel.
 — Trilogie.

Scheeben, H. Chr.: Dominikanerorden.

Schneider, H.: Aventiure.

— Geblümter Stil.
 — Heldenbuch.
 — Heldenepos.
 — Heldenlied.
 — Höfisches Epos.
 — Kreuzzugsliteratur.
 — Maere.
 — Minneallegorie.
 — Mittelhochdeutsche Dichtung.
 — Spruchdichtung, mittelhochdeutsche.
 — Volksepos.

Schulte, J. H.: Alamode-Literatur.

— Barockliteratur.
 — Heroide.
 — Hirtendichtung.
 — Nürnberger Dichterschule.
 — Schwulst.
 — Sprachgesellschaften.

Schöne, W.: Journalismus.

— Öffentliche Meinung.
 — Zeitung.
 — Zensur.

Schrötter, K.: Aphorismus.

Schultz, F.: Romantik.

Siebs, Th.: Friesische Literatur.

Sommerfeld, M.: Aufklärung.

Stammeler, W.: Drama, Mittelalterliches.
 — Expressionismus.
 — Meistergesang.
 — Totentänze.

Steckner, H.: Epos (Theorie).

Stempel, O.: Biblisches Drama.

— Deutsche Gesellschaften.
 — Freimaurer, Orden u. geheime Gesellschaften.
 — Pietismus.
 — Preisausschreiben.

Stemplinger, E.: Antike Literatur.

Strecker, K.: Mittellateinische Dichtung in Deutschland.

Suchier, Walther: Provenzalische Literatur.

Teichmann, W.: Elsäss. Dialektliteratur.

Teichert, H.: Dialektliteratur.

— Niederdeutsche Literatur.

Touaillon, Christine: Bildungsroman.

— Briefroman.
 — Familienroman.
 — Frauendichtung.
Trojan, F.: Lokaltstück.
 — Posse.
 — Volksstück.
 — Zauberstück.

Werner, Th. W.: Arie.

— Ballett.
 — Libretto.
 — Kammerspiel.
 — Lied (musikgeschichtl.).
 — Märchenoper.
 — Melodrama.
 — Musik u. Literatur.
 — Musikdrama.
 — Oper.
 — Operette.
 — Oratorium.
 — Singspiel.

Wesle, C.: Altsächsische Literatur.

Wiegand, J.: Elegie.

— Epigramm.
 — Epos.
 — Humor.
 — Hymne.
 — Komik.
 — Komisches Epos.
 — Moralische Wochenschrift.
 — Musenalmanach.
 — Ode.
 — Patriarchade.
 — Satire.
 — Tendenzdichtung.
 — Verserzählung.

Wolkan, R.: Brüder, Böhmische.

— Brüder, Hutterische.
 — Brüder, Schweizer.
 — Herrnhuter.
 — Kirchenlied, evangelisches.
 — Mennoniten.
 — Schwenckfelder.

Ziesemer, W.: Deutschordensdichtung.

— Königsberger Dichterkreis.
 — Preußische Dialektdichtung.

